Zet
sztuka kultura
sprawy społeczne

ROK I NR. 17

DWUTYGODNIK POD REDAKCJĄ JERZEGO BRAUNA

WARSZAWA, DNIA 1 GRUDNIA 1932 R.

CENA 50 GR.

Bywaj Konradzie!

Gdy zadzwonił krągły spiż z górnej wieżycy, gdy cztery anioły wieszcze drgnęły i łomotać poczęły skrzydłami o czarne żelazo trumny — rozleciały się, roztrzepotały gołębie z gzymsów kościoła i poszły z wieścią.

Spadały gradem strzelistym na miasta, stukały dziobami o szyby, aż serce Poznania, Wilna, Lwowa, Krakowa uderzyło pośpiesznie, słysząc znowu w szeleście, w mgłach, w nawoływaniach wichrowych — TO IMIĘ...

Więc ruszyły się pół-głuche i pół-ślepe rzesze, bo poznały, że oto już czas i trzeba nieść wieńce ku trumnie.

Prężyły się nieruchome mury krakowskich ulic, zaszemrały w kościołach organowe skrzynie, a w ciemną nawę franciszkańską runął czerwonawy blask, rum trąb krzyczących przeciągle i uroczysty pomruk chóru.

A była noc, czarna w skłębieniu chmur, gdy szły rzesze w ordynku, bez łkań i bez uśmiechu, milcząc, szeregi za szeregami, hufiec za hufcem, poczty wieńcowe za pocztami. W wąwozie ulicy, w dal i w dal, znaczyły drogę pochodnie, pochodnie, pochodnie

Była noc i była cisza, gdy szli. Tylko gdy mijali Wawel, tam gdzie na nich czekał nie umarły, lecz ŻYWY — zaszeptały strzelnice, baszty i blanki murów: Wyspiański... jest.:: z nami...

Szli i dźwigali wieńce jodłowe nad czołem. Szli, bo oto tam Skałka i krypta z Bogurodzicą i trumna. Bo stąd mówił prorok swe piorunowe Słowo, a za Słowem szedł potop krwi, a za krwią Czyn, a za Czynem Zmartwychwstanie ciała i Polska żywa, PAŃSTWO niepodległe.

I Słowo ciałem się stało i Państwo jest, spiżowy dach nad głowami. Tylko duch leży w grobowcach podziemnych. Tylko naród się zgubił.

Ale nie wiedzieli, że duch śpi i że zaginął NARÓD. Więc stanęli u trumny, ciskając wieńce hołdownicze na głazy, bo co powiedział prorok — to Bóg spełnił i zatrzasnęło się wieko dziejów. Teraz już tylko dzień, a we dnie żyje się, jak inni, a prochy Danielowe niech śpią we wiecznem odpoczywaniu.

Amen, Amen.

— — — — — — — — — — —

Szły rzesze kłaniać się trumnie i prochom. Przebacz im Panie, bo nie wiedziały, co czynią. Któż miał im rzec, że JEGO TAM NIE BYŁO.

On przerósł grób i teatr i katedrę. On grób rozkwiecił i rozwiośnił. On do teatru wszedł, gdzie Konrad wwał z przeraźliwym świstem sumienia, jak fałszywe struny. I scenę rozsadził i sklepienia teatru rozpostarł, jak gradowe niebo nad miastem. I przerósł niebo Sztuki, a duch jego przepełnił katedrę, baszty dźwignął na orlą wysokość, jak pióra, z kaplic wszystkich wybuchał, z anielskiem wojskiem w nawę główną wkroczył, pobudził na wieżycach zegary i dzwony, Wawel światłami i chórami zaludnił, aż duch dziejów strwożony i radosny, duch dziejów świata wstąpił w jego żywy grób, w jego pieśń, w teatr, w katedrę — i Polską stał się, Polskę w Bogurodzicy uczcił, Polskę w Jeruzalem Nowe przemienił, jako matkę ludom i światom.

W Kraków gród zbiegły się z czterech stron ziemi wszystkie gościńce, tak jak niegdyś wszystkie drogi wiodły do Rzymu. Kraków gród światłością świata rozbłysnął; „nie może się miasto ukryć na górze leżące". I zaczął się budować w mgłach i mrokach, ponad dusznemi wyziewami ziemi, ponad krwawym zbolałym globem — nowy gród, w Pięknie poczęty, na Prawdzie ugruntowany, Dobro niosący, gród Hamletowy, gród Konradowy, gród Boży.

Budował się, nim go dostrzegły czyje oczy. Piętrami na piętra się wtaczał, nim go przeczuły serca. Stropy belkowane, dzwonnice ciosał i spajał zaprawą — nim go pojęły rozumy ludu tego. U stóp w podziemiach, w drążonych pieczarach smoka umieścił, jako w tej legendzie, aby z nim rycerz Krak, jak z Szatanem, toczył bój odwieczny. I dziewkę Wandę w fali dojrzał wiślanej, zwycięską nad Rytgerem - Antychrystem mocami Czaru. Dwu ich dostrzegł w walce ogromnej, Króla i Biskupa na tem wawelskiem dworzyszczu, że to wadzić się będą, czem jej być. Polsce nad-dziejowej, Państwem czy Kościołem narodom. Niewiastę wymodlił z niebios, tę, która zdepce łeb węża i Polską ukoronował jej głowę, aby się stała ta Polska nieśmiertelna i wieczysta Bogu samemu Rodzicą.

„I urodziła Syna-mężczyznę" — mówi Jan święty.
(O księże Piotrze, czy słyszysz? — Sława, SŁAWA!)
„Ten będzie rządził wszystkie narody laską żelazną..."

— — — — — — — — — — — —

— Konrad?

— To Imię!

On wszedł — puściły go warty. Ten wstąpi na gruz i będzie budował teatr nowy. Oczy jego płoną, myśli-błyskawice przezierają się w tych oczach blaskiem przeraźliwym. Oto Człowiek!

Przyszedłeś po rząd dusz? Czy po Sąd nad sumieniami ludzkiemi? Czy może pasterzem chcesz być owczarni Nowej? Albo zwiastunem?

Milczy, tylko po masek amfiteatrze spogląda. I myśl po myśli wydobywa z otchłani zagadek, wieczność czyta z twarzy Sfinksowej, piętro po piętrze, szczebel po szczeblu — „Znałem go, był dzieckiem, znałem, Jak urósł duszą i ciałem". Tysiąc myśli, tysiąc zwycięstw, tysiąc drapieżnych zdobyczy. Już mu ich nikt nie wydrze, choćby Erynje same wieńcem mu wężowym-cierniowym czoło oplotły i choćby w wydartych okrutnie źrenicach ciemność i noc obrała łożysko.

Edyp to, czy Hamlet? Faust może?

Słuchajcie. Oto „ten wasz czterdziesty czwarty" przychodzi po dziedzictwo swoje. Nie ujść wam jego Słów i jego Woli. Wyzwolić musi was i siebie. Musi? — Oto Los go woła.

Szło stuleciami pośród was, wznosząc i waląc ludy, świątynie, trony. Szło w huku wzburzonych dziejów, z nad Nilu, koliskiem aż nad Wisłę, postrach i zmora dusz, żerowisko sił piekielnych, patos śmierci i trumny, nieubłagane jak czarna konieczność. Oblicze jego sfinksowe. Tragiczna i głucha jego mowa. Było, jako Mąż ślepy, z lampą w dłoni. Leciały za lampą ćmy, pasożyty dusz, w niem, w Fatum nieodgadłem żer mając, straszydła nocy, widma cmentarne, narzędzia męczarni dusz ujarzmionych.

I zdało się, że niemasz wyzwolin, niemasz wyjścia z matni, niemasz nad nami zmiłowania. Próżno nas wołał ku sobie Jezus-Nazarejczyk, Bóg-Człowiek, mówiąc: „Oportet vos nasci denuo. Jam jest droga, prawda i żywot". Szli za nim, nierozumiejący, oporni — za krzyżem męki, nie za Zmartwychwstaniem.

Ale wstała nad globem lampa narodów, Myśl Konradowa. I wyszła myśl Konradowa, śpiące budzić, teatr dziejów zbudować nowy. Wyszła przemagać i zwyciężać. Po drabinie się piąć Jakóbowej. Giąć się i cały napór wichru na siebie brać i z pod przemocy się wyszarpnąć, z czarnym aniołem Losu przewalczyć noc całą. W górę i w dół, w triumfie i w męce, tańcząc i przelatując nad otchłanią, sfinksowy skruszyć głaz, Piekłu wytrącić broń z ręki, zmierzyć się oko w oko z Szatanem.

„Szatan przybiera jakie chce postaci"...

— — — — — — — — — — — —

„Myśl jasna jego gnie, jarzmi i kiełza".

— — — — — — — — — — — —

Co uczyni Konrad? Spytajcie ksiąg i pieśni.
Co uczyni Konrad? Fatum, noc nieodgadłą zwycięży.
Jak zwycięży Konrad przeznaczenie?

Oto Konrad sam przyjmie to brzemię. Oto twarz jego w sfinksowe zastygnie oblicze. Oto on sam wypełni Tajemnicę on sam będzie, jako ów Ślepy Mąż, z lampą w dłoni. I w nim Konieczność — Wolnością się stanie, Piekło — Niebem, godło męki — Salvatora słonecznym rydwanem. Oto ster Losu, ster nieuchronnej lawiny zdarzeń, ster nadludzkiego, miażdżącego ogromu — ujmie CZŁOWIEK.

To jest Myśl. I to jest zwycięstwo Apollinowe.

To jest niepojęta, otchłanna dla was — MYŚL KONRADA.

Więc już nie trwóżcie się, że zgasła w walce z widmem grobów płonąca pochodnia — w Słowie odrodzona Bożem dusza wolna.

Nie trwóżcie się, gdy straszne rzeczy poczną się dziać w Konradowym teatrze, w polskiej i słowiańskiej katedrze nowej ery dziejów. Nie drżyjcie, gdy pochodnia własnym spali się żarem. I gdy zburzy czerń, czerwona, rewolucyjna czerń Wawel - Akropolis - Nowe Jeruzalem Konradowe. Ani, gdy Erynje, mściwe widziadła Nocy globowej wypełzną z nor i obiorą go wodzem, w czeluści zwartych wrót podziemia.

Nie dziwcie się, gdy wyjdzie Legjon Boży, legjon nieszczęśliwych i omylonych. Gdy ślepy ślepych poprowadzi i wszyscy „w dół wpadną". Gdy pękać zaczną stropy Piotrowego Kościoła, a ludy, wiedzione w Królestwo Chrystusowe, poczują krew i ode krwi wyziewu oszaleją i ziać będą mordem, przekleństwem i zbrodnią. Gdy „przekleństwem Słowo się stanie". I gdy mali, małoduszni nie udźwigną posłannictw apostolskich, znamion wielkości na czołach.

A bowiem to wszystko musi przyjść. Jako rzekł: „Niebo i ziemia przeminą, ale słowa moje nie przeminą". I przeznaczenie wypełni się, ono się dopełni aż do końca. Aby zrzucone było z bark świata, jak stary, niepotrzebny już płaszcz, aby z szaty omoczonej we krwi — wstał CZŁOWIEK. Ten „własną wolą wyzwolony"..

Gdy śmierć pochyli się nad szaleńczem dziełem Konradowem, gdy Noc zagłady zalegnie nad rubieżami ziemi, gdy Thanatos weźmie ster polskiej łodzi, wiozącej przez bezmiary nowego potopu krwi — Światłość Świata, gdy wódz sam podpali i zniszczy arkę Prawdy bożej — czuwajcie, bo bliski jest cza[illegible]enia i teatr dziejów ujrzy BOGA ŻYWEGO, który „przyjdzie, jako dziecię tej Nocy".

I nad Wawelem zaśni świt. Różany brzask jutrzenki zawiśnie delikatną mgłą nad dachami i krużgankami, ubarwi pastelowo arkady, rozpłomieni witrażowo kaplice. A wtedy harfa Dawidowa ozwie się gromem, chorałem, psalterzowym, triumfalnym grzmotem. Olbrzymi starzec wstanie przed Pańskim ołtarzem, trzęsąc biało-złotemi lokami lwiej głowy. Starzec-król, starzec-pieśniarz i starzec-rycerz, w łunie i błyskawicach ukaże się na chórze Akropolisu, wieszcząc Rzeczywistość Nową. Wicher rozedmie stare sztandary, rozmiecie próchno, przeorze zdruzgotane groby. I nie będzie już miejsca na Zło i na śmierć i na piekło, bo Słowo stanie się ciałem, niebiosa na ziemię zstąpią, a każda dusza żywa zmartwychwstanie w chwale i mocy.

I czasu już więcej nie będzie. I Fatum przestanie ciążyć brzemieniem winy i kary nad światem. Wszelka forma stara pokruszona będzie i zapomniana na wieki. Wczoraj i jutro zgasną, jak zdmuchnięte widziadła, bo wieczyste, słoneczne Dzisiaj będzie żywotem dusz wolnych.

Wtedy rozpęknie się Wawel, jak cudowna, hieratyczna skrzynia. Nowe Jeruzalem bez kształtów będzie, bez wieżyc i bez pomników. Słowo nadgwiezdne, stwórcze, zwycięskie rozsadzi mury, nawy, wrota. Na wzniosłe rumowisko kasztelu wyjdzie Salvator, Bóg żywych, Chrystus - Apollo, na roztańczonym, zaprzężonym w białe jak mleko rumaki, słonecznym rydwanie.

Sława — Sława — Sława!

Oto świat, wyłoniony z ciemności przez stwórcze SŁOWO.

„Wyjdzie z zamętu świat Ducha!"

Bywaj Konradzie!!!

Wyszedłeś nagły i niepowstrzymany z pod straszliwego, kolorami ziejącego witraża, z pod olbrzymiego rzutu rąk Boga-Ojca, Wszechmogącego stwórcy nowych rzeczywistości i światów. Bóg-Ojciec narodów, Mądrość przedwieczna, z księgą tajemniczą, której nie mógł odczytać nikt, jeno Baranek zabity i zmartwychwstały, który odpieczętował siedm elementarnych pieczęci jednym piorunowym kluczem.

Ten, który wie: „DLACZEGO?"
Ten, który był, jest i będzie.
Stwórca, i zachowawca, i sędzia duchów...

A jako rzekł: STAŃ SIĘ! — tak się i stało. Consumatum est... Dpełnił się wieczny, a zawsze nowy — teatr Wszechświatów. Stary i Nowy Testament rozwiązany jest na wieki, wieków przez

CZYN POSŁANNICZY PARAKLETA.

— — — — — — — — — — — —

„Grzeszni, senni, zapomniani, Ojcze nasz
Budzimy się dziś z otchłani, Ojcze nasz.
Daj nam jutrznię jasnowłosą
Z krwi i potu obmyj rosą,
Niech nas skrzydła wgórę niosą,
Ojcze nasz..."

Ciebie Panie wzywamy, do Ciebie Panie wołamy z padołu płaczu, Ciebie Boga chwalimy...

„Zstąp gołębica twórczy Duch...".

— — — — — — — — — — — —

Idą rzesze z pochodniami ku Skałce. Ciskają, ciskają wieńce cmentarne na trumnę. I modlą się. Bo myślą, że umarł wieszcz i że dopełniło się jego spiżowe słowo.

Ale słowo nie dopełniło się jeszcze.

Ono czeka...

I jego, Stanisława Wyspiańskiego niema w tej trumnie.

On idzie jak słup ognia nad Polską, nad miastami i siołami, nad targowiskiem i koczowiskiem dusz. On śpiące budzi, orły zwołuje do lotu, przegania precz widma ruin i grobów. W teatr swój wrósł, teatrem tym Parakletowym zawisł jak gradowa chmura nad rozdrożami przyszłych wieków. Protagonistą jest w chórze. Pochodnie rozdaje mężom - poetom. Znaczy nas Wojującym Kościołem.

Stróż przeznaczenia — czuwa nad Polski Śmiercią i Zmartwychwstaniem. Aby nie patrzała już wstecz, jeno dalej szła, dalej i naprzód bez tchu, tam, gdzie jest pożar i wichr, tam, gdzie noc i mgła, ale skąd wstanie weselne Święto ludów.

— — — — — — — — — — — —

— Kto idzie?
— Konrad. (To Imię).
— Już wszedł? Puściły go warty?

— — — — — — — — — — — —

Co uczyni Konrad? Jak zwycięży Konrad przeznaczenie?

Oto Konrad sam przyjmie to brzemię. On sam wypełni tajemnicę, jako ów Ślepy Mąż z lampą w dłoni. W nim się Konieczność Wolnością stanie, Piekło — Niebem, krzyż — Salvatora godłem. Oto ster Losu — ujmie CZŁOWIEK.

To jest ta niepojęta, otchłanna — Myśl Konradowa.

I to jest nasz teatr dziejów — teatr Stanisława Wyspiańskiego.

Teatr Wyspiańskiego

Jest przeszłość znana i przyszłość nieznana. Jest poza i ponad nami rzeczywistość wyższa od naszej, transcendentna do naszego obecnego bytu. Są prawa absolutne i niewzruszalne podług których dzieje się wszystko, tak w świecie fizycznym, warunkowym, jak i w świecie niewarunkowym, **moralnym**. Prawa te są niczem innem jak samo - określeniem się wolnej, nieskończonej, stwórczej Istoty Boga.

Poznaje te prawa — Myśl, wypełnia je i urzeczywistnia w działaniu — Wola. Obydwie, myśl i wola, są jednym i tym samym, twórczym i samorzutnym **rozumem**, Duchem, który jest źródłem wszelkiej rzeczywistości i który wieczyście dąży wzwyż, niepohamowany i nienasycony, dopóki nie odkryje i nie posiędzie samej nieskończonej istoty Boga.

W dążeniu Człowieka do wyzwolenia w sobie Boga, zawiera się cała tragiczność i wzniosłość bytu. I z tego dążenia rodzi się olbrzymi proces ewolucyjny, **dzieje**. Wszystkie poszczególne etapy, fakty i zjawiska dziejów są tylko względne i pomocnicze w stosunku do tego najwyższego, jedynie aktualnego dla wszystkich czasów i miejsc **problematu**. I trzy są naczelne sposoby, któremi ludzkość usiłuje rozwiązać ten problemat: filozofja, religja i sztuka. Filozofja szuka bowiem zawsze i przedewszystkiem prawdy wiecznej, niewarunkowej zasady najwyższej, która jest źródłem wszelkiej rzeczywistości, powstając sama przez się i będąc własną swoją przyczyną i celem: taką prawdą i zasadą może być tylko Bóg. Filozofja chce go dosięgnąć przez poznanie. Religja kroczy po innej drodze. Szuka ona dobra wiecznego, nieśmiertelnego trwania i nieskończonej potęgi jaźni człowieczej: ale jest to możliwe tylko wówczas, gdy człowiek stanie się podobny Bogu, widząc w celach Bożych swoje własne cele. Religja chce więc dosięgnąć Boga przez działanie, przez czynność moralną, wolną, niezależną od skłonności ciała. Sztuka jest koordynacją obu tych dróg. Szuka ona piękna wiecznego, będącego tożsamością najwyższej zasady rozumowej wszechświata i nieśmiertelnego trwania jaźni. Przerzuca pomost między filozofją a religją, harmonizuje prawdę i dobro, kojarzy w **jednym akcie twórczym** poznanie i działanie. Chce ona więc dosięgnąć Boga przez **stwarzanie**.

ISTOTA TRAGEDJI.

To najwyższe posłannictwo Sztuki, polegające na dźwiganiu się Myślą ku poznaniu zasad niewarunkowych świata, a wcielaniu Wolą tych zasad w życie ludzkie nigdzie chyba nie wyraża się doskonalej, jak w tragedji. Tragedja, to Sztuka docierająca do samej tajemnicy istnienia, do wieczystej gry dusz ludzkich o tę najwyższą stawkę rzeczywistości, jaką jest BÓG-CZŁOWIEK.

Tragedja to walka o prawdę i dobro, zarówno w duszy jednostki, jak w całych dziejach. Tragedja to misterjum wyzwalania się człowieka z tego co **jest**, dla dokonania tego **co być powinno**. To zmaganie się ze swoim własnym, uwarunkowanym nieubłaganie zzewnątrz Losem. To sprawa, jedna dla wszystkich czasów i miejsc, dla wszystkich dusz ludzkich, problemat przejścia od Konieczności do Wolności, od bytu przypadkowego i względnego — do bytu absolutnego i doskonałego.

Tragedja to sztuka stojąca — jak Edyp — twarzą w twarz ze Sfinksem dziejów, z krwawą, nieuchronną rzeczywistością, z którą każdy człowiek, przychodzący na ten świat, zetknąć się musi. Ona jest Kościołem Wojującym sztuki, bo porywa się ku Nieznanemu, przemóc i odgadnąć chce los, rozedrzeć zasłonę tajemnic otaczających prawdę i przyśpieszyć nieśmiertelność jaźni, stanowiącą dobro.

Nieubłagane prawa Konieczności rządzą ludzkim światem. Teatr dziejów, to teatr marjonetek, nieświadomych swej racji bytu, rodzących się i umierających pomimo i wbrew swej woli, wplecionych w tryby olbrzymiej maszynerji kosmicznej, której przyczyny i cele ostateczne nie są im znane. Marjonetki te związane są fizycznemi warunkami ciała, prawami czasu i przestrzeni, teroryzowane okrutnemi igraszkami **przypadku**, wstrząsane impulsami i popędami nad których źródłem nie mają władzy. „Jakoweś Fata nas pędzą — i zdaje się, jakby człowiek był tylko złudną falą na oceanie nieskończoności, falą wzbudzaną i łamaną potężnemi siłami nadprzyrodzonemi, pojawiającemi się na jedno mgnienie na powierzchni bytu, poto aby zabłysnąć i zniknąć na zawsze.

A jednak sama możność przeciwstawienia się otaczającej rzeczywistości, sama dążność do wyjścia poza nią przez opanowanie jej Myślą i Wolą, samo wreszcie szukanie najwyższej racji bytu i utożsamianie jej z sobą, aby stać się wszechwiedzącym i nieśmiertelnym—świadczy o posiadaniu przez te marjonetki władzy im tylko właściwej, a będącej dla nich błogosławionem narzędziem Wyzwolenia. Ta władza i to narzędzie zarazem to rozum twórczy, duch, postulat i problemat Wolności, albo raczej Wolność sama. Ten duch, który walcząc z koniecznością, nie chce jej ulec, który bytując w warunkach fizycznych odrywa się od nich ku światom transcendentnym, ku wartościom absolutnym, ponad - przestrzennym i ponadczasowym. Ten duch wreszcie, który słaby i zaledwie wykluwający się ze skorupy ciemności bytu zwierzęcego, już śmiało sięga po rząd nad światem, po rzeczywistość nadzmysłową, po prawdę i dobro, zawarte w samej istocie Boga.

Światełko tej Wolności jakże nikłe jest wobec nieskończonych mroków Konieczności, z której życie nasze się wyłania. A jednak „światłość w ciemnościach świeci, a ciemności jej nie ogarnęły". Jednak jest to już Moc, która uprawiona i rozwinięta zdolna jest zawładnąć Koniecznością - Przeznaczeniem, podporządkować je sobie, tak jak wiedza techniczna podporządkowuje sobie prawa przyrody — i zwyciężyć.

Walka świadomego Rozumu twórczego ze ślepym Losem, oto prawdziwy teatr dziejów, oto tajemnica człowieka, zawieszonego między niebem a piekłem, oto sama istota Tragedji, od czasu powstania jej zawiązków w misterjach i widowiskach rytualnych najdalszej starożytności aż do jej zenitu i dopełnienia, jakiem zdaje mi się być nowożytny teatr słowiański, teatr Stanisława Wyspiańskiego.

SFINKS DZIEJÓW.

W duszy człowieka twórczego indywialność i powszechność zespalają się w jedności. Przecinają się w niej, wchodząc nawzajem w siebie: mikrokosmos jednostki i makrokosmos całych dziejów. Dusza ta rozumie analogon swojego procesu Wyzwalania z procesem Wyzwalania wszystkich podobnych sobie istot rozumnych. Wie ona, że to co się dokonuje w jaźni pojedyńczego indywiduum, odbywa się w powiększonej skali w teatrze historji, tworzonej przez niezliczone rzesze istot, dążących koniecznie, z samej swej istoty, ku takim samym celom.

Jeżeli istnieje Prawo, rządzące rozwojem historycznym ludzkości, to prawo to oznaczać może tylko łańcuch sposobów i szczebli, po których rozum twórczy pnie się ku absolutnej rzeczywistości, ku Bogu — i które aby były celowe i skuteczne muszą następować po sobie w porządku takim a **nie innym**, w porządku stałym. I ten porządek stały, ten konieczny, hierarchiczny układ, coraz doskonalszych sposobów opanowania konieczności przez Wolność, przeznaczenia przez duch człowieka — może być albo określony w schemacie naukowym, albo uchwycony, czy też przejrzany spontanicznie przez sztukę.

Następstwo epok i wydarzeń w dziejach jest zarazem logiczne i estetyczne (mówi o tem Konrad w „Wyzwoleniu"). Następstwo to da się tedy zdefinjować systematycznie jako **estetyka transcendentalna dziejów**, czyli układ praw koniecznych dla przejścia człowieka do stanu Wolności, ale zarazem będących wolnem zastosowaniem sposobów rozumu twórczego, dla wyzwolenia się jego z pęt Konieczności.

Jest to prawdziwą zagadką dziejów ludzkich, że groźna i ciążąca nad Losem naszym konieczność praw Bożych, jest zarazem jedynem i błogosławionem narzędziem wolności ducha ludzkiego, że jedynie w ścisłem i stopniowem wypełnieniu nakazów przeznaczenia duch ten dorasta do pełni swej twórczej niewarunkowości. To też zagadka ta nurtowała w duszach i już w starym Egipcie znalazła swój wspaniały kształt w symbolu sfinksa, ukrywającym w sobie problem Tragedji, tożsamy z **problematem dziejów człowieka** na ziemi.

Ale zagadka ta będzie łatwiejsza do wyświetlenia, gdy porównamy ją z drugą potężną zagadką, z problematem wolności stwórczej Boga: Bóg mianowicie jest Istotą Niewarunkową, posiadającą pełnię wolności stworzenia wszelkiej możliwej rzeczywistości. Ale Wolność taka byłaby bezużyteczną i nieokreśloną, rozpłynęłaby się w nicości, gdyby nie ograniczała się planem stworzenia takiego a nie innego **świata**, gdyby nie nałożyła sobie jakiegoś Prawa Stworzenia. W ten sposób Wolność Boża, wyzwoliła się z bezpłodnej nieokreślności przez poddanie się Konieczności, przez postępowanie takie, jakby była koniecznością.

Jest to czysta odwrotność sfinksa-zagadki ludzkich dziejów. Tak jak Bóg, aby osiągnąć pełnię rzeczywistości organizuje swą wolność nakształt konieczności — tak człowiek, w podobnym celu, winien zorganizować konieczność nakształt wolności, spełnić swe Przeznaczenie tak, jakby ono było wytworzone przez niego samego. Winien wziąć na swe barki straszliwy ciężar tego Przeznaczenia świadomie i radośnie, wówczas w tem, co było dlań uprzednio męką, rozpaczą i zgrozą — rozbłyśnie słoneczna pełnia wolności, nieskończoności, potęgi. Z Chrystusa cierpiącego, ukrzyżowanego na swoich własnych dziejach, stanie się Chrystusem-Apollem, zmartwychwstającym z grobu pozornej śmierci, Salvatorem zwycięskim. Z człowieka starego, pełnego zarodów zła i błędu, Człowiekiem Nowym, wyzwolonym przez samego siebie („Wyzwolin ten doczeka się dnia, kto własną wolą wyzwolony" — „Wyzwolenie").

CZTERY ETAPY ROZWOJU.

Interesującem jest rozważenie z tego szczytowego punktu widzenia (osiągniętego w teatrze Wyspiańskiego), jak zmagała się Sztuka tragiczna z tym iście sfinksowym problemem, w różnych epokach swego rozwoju, związanego z rozwojem świadomości dziejowej człowieka na tej ziemi. W misterjach widowiskowo-rytualnych starożytności zadawano rzeczywistą krwawą śmierć staremu królowi plemienia, wyobrażającemu tę tajemnicę człowieczeństwa — aby uczynić jego następcą nowego, młodego króla, uosabiającego zmartwychwstanie-życie. Potem odbywało się to fikcyjnie, magicznie. Uśmiercano starego człowieka i wskrzeszano go alegorycznie: był to albo aktor lub poprostu kukła. W postaci tej przezwyciężano Los, Przeznaczenie, zło i śmierć, wszystkie grozą ziejące siły otaczającej, a niezrozumiałej rzeczywistości kosmicznej. W teatrze greckim bohaterem tragedyj był już wyraźnie i świadomie człowiek, walczący z Fatum, z potęgami nadprzyrodzonemi. Chłodno i refleksyjnie, a więc już nie w groteskowych, arcynaiwnych obrzędach magicznych, podjęto ten problemat, jako osaczenie jednostki przez nieubłagane prawa, przez bogów strzegących zazdrośnie dostępu do zamieszkałego przez siebie świata nadzmysłowego. Jakiś tragiczny pęd porywa człowieka do przekraczania wrót tego świata, do prometejskiej walki o żar nieśmiertelnej, twórczej potęgi. Ale wplątany w labirynt przypadku, w sidła przeznaczenia, od którego naprożno ucieka — człowiek wikła się w błędy i zbrodnie i zamiast stać się równy bogom, ginie bez ratunku. Pojedynek Wolności z Koniecznością jest zgóry — na niekorzyść pierwszej — przesądzony.

Beznadziejność takiego rozwiązania problemu człowieczeństwa przez teatr grecki jest widoczna, wpędza indywiduum w ślepą ulicę **bez wyjścia**. Wyzwala z niej Chrystus, całem misterjum swego życia ukazujący nową rzeczywistość, nową możliwość. Przed oczyma wstrząśniętej aż do dna sumień ludzkości gra się dramat Boga-Człowieka, najwyższego uosobienia problematu dziejów, podejmującego walkę z Losem już nie o swój byt indywidualny, ale altruistycznie, o ludzkość całą i wygrywającego tę walkę poprzez śmierć i ponad śmiercią ciała, depcąc Konieczność triumfującą potęgą Wolności, w **zmartwychwstaniu**. Ludzkość dowiaduje się, że Fatum śmiertelne, jakie na niej ciąży, to nieuniknione następstwo win i grzechów, następstwo spełnionego niegdyś **upadku człowieka**. Że w warunkach jej fizycznego bytu nic nie zdoła wyrównać i odkupić tej winy, aby zdjąć z niej jarzmo śmierci — i dlatego On, Bóg-Człowiek, odkupuje ją symbolicznie złu, a przynosi jej dobrą nowinę **możliwości wyzwolenia się przez Słowo**, przez twórczą moc rozumu, ogłaszającego swą niezależność od skłonności i popędów ciała, a więc będącego czystą Wolnością ducha ludzkiego.

Zapanowanie nad ciałem i nad instynktem samozachowawczym tak olbrzymie, że prowadzi aż do świadomego poddania go męce i śmierci — dla dobra wszystkich ludzi — oznaczało już triumf Wolności nad Koniecznością. Podkreśleniem tego triumfu było misterjum zmartwychwstania. Musiało to dźwignąć dramat chrześcijański ku wyższej świadomości dziejów. O ile bowiem teatr grecki zakładał nieodwołalność klęski człowieka we walce z Przeznaczeniem, o tyle tu powstał już arcywzór walki zwycięskiej, gdzie Bóg-Człowiek powstaje z grobu ciała w chwale przez twórczą moc Słowa, przez samorzutność ducha absolutnego.

Ale teatr chrześcijański grał misterjum Boga zstępującego między ludzi, zakładającego dopiero problemat wyzwolenia jęczącemu w łańcuchach konieczności światu. Była w tem pewna analogja do misterjów dalekiej starożytności, udających magicznie śmierć i zmartwychwstanie króla, uosobienia Boga na ziemi, a więc jakby Boga-Człowieka. Nie było jednak jeszcze pełnej odpowiedzi na tragizm teatru greckiego, który ukazywał wszak beznadziejność walki z Losem istot zrodzonych z tej ziemi, uosabiających samego **człowieka**.

Próbę rozwiązania tego problemu na nowej wyższej płaszczyźnie podjął teatr Europy porenesansowej, teatr Szekspira. Wyspiański w swem studjum o Hamlecie, ukazuje tę postać alegoryczną, w nowem rewelacyjnem świetle. Hamlet, to człowiek, który myślą, Inteligencją, dorasta do utożsamienia się z samem Przeznaczeniem dziejów, odbywającem swój sąd nad światem. Staje się Bogu równy, dojrzewając do uosobienia w sobie Jego najwyższej sprawiedliwości. Obmyślając scenę „zabójstwa Gonzagi" pod wrażeniem której mają się zdradzić zbrodniarze, odbywając w pojedynku z Laertesem „sąd Boży" — Hamlet inscenizuje niejako sam Przeznaczenie, triumfując przez wolność myśli, idącej świadomie za wskazówkami Losu, nad koniecznością, która wyznaczyła takie a nie inne wypadki w Elzynorze i przysposobiła go do odegrania takiej a nie innej roli.

Ale Hamlet, przezwyciężający Fatum, przez świadome i rozmyślne utożsamienie się z niem, Hamlet, dokonywujący jak Bóg sądu nad światem i inteligencją swoją demaskujący, depcący Klaudjusza-Szatana — musi jednak podzielić los tych, którym upadek zgotował... musi sam zginąć.

> „Chcesz czynić podobnym Bogu
> człowieka? Zbliżyć do Boga?
> Miecz sądu chwytasz do ręki? —
> — — — — — — —
> Przyspieszasz narzędzie męki,
> powalisz w sądzie Klaudjusze
> i ujrzysz zbrodnię: co zyszcze — ?
> Lecz, iżeś zaważył dusze
> samegoć zwalę i zniszczę!
>
> („Tragiczna Historja" str. 103).

Problem zwycięstwa człowieka nad przeznaczeniem, Wolności nad Koniecznością, nie został tedy w teatrze szekspirowskim definitywnie rozwiązany. Scena teatru dziejów, Tragedja człowieczeństwa wyzwalającego się w Boga, stała otworem. I scenę tę objął dopiero w kilkaset lat potem genjusz dramatyczny Słowiańszczyzny, zażegnięty pożarem już w „Dziadach" mickiewiczowskich, a w całej pełni wyrażony i ucieleśniony w teatrze Stanisława Wyspiańskiego.

O teatrze tym, czem jest, jakie problemy rozwiązuje i jak nadludzko spojrzał w twarz sfinksowi dziejów ludzkości, stwarzając proroczą wizję zbliżającej się ku nam Ery Wyzwolenia — chcę mówić w następnych numerach „Zetu".

Jerzy Braun.

W 25-lecie zgonu

Co zrobił Kraków?

Kraków zdobył się w tych uroczystych dniach na poważny wysiłek organizacyjny. Rzetelnie napracował się Krakowski Związek Literatów, przygotowujący technicznie prace Zjazdu. Wystawa w Pałacu Sztuki jest niezwykle bogata; zgromadzono wielką ilość obrazów, projektów witrażowych, szkiców ołówkowych i t. p. (podobno sale wystawowe nie pomieściły całego dostarczonego materjału). Pochód z pochodniami na Skałkę, gdzie złożono wieńce u grobowca Poety wypadł imponująco, dzięki swej uroczystej powadze. Marginesowo trzeba zaznaczyć rzecz dziwną: o ile polski Kraków (śródmieście) nie był prawie wcale illuminowany i udekorowany flagami, o tyle na żydowskim Stradomiu wszystkie okna tonęły w światłach, zieleni, dywanach, a ulice były szczelnie zapełnione tłumem.

Trjumf Osterwy

Teatr dał kilka widowisk. W Pałacu Sztuki, na otwarciu wystawy odegrano fragment dramatyczny „Weimar", który wypadł dość blado. Zastrzeżenia budzi wygłoszenie na akademji w teatrze monologu Jana Kazimierza z „Królowej Korony Polskiej", w oderwaniu go od fascynującej wizji scenicznej, jaką daje całość tego monumentalnego widowiska, gdzie wnętrze katedry gra kolorami i światłami, rozgwarem tłumów, ekstazą religijną i uniesieniem rzesz, wtórzących królewskim ślubom.

Pięknem widowiskiem było „Wesele", ale miało ono też i poważne usterki; brak rytmu i tętna muzycznego, zespół aktorski nie stojący naogół na wysokości zadania, niedociągnięcia w scenach z widmami, powierzchowne recytowanie tekstu, bez podkreślania tego co w nim istotne (wina to dzisiejszej generacji aktorskiej, która odwykła od mówienia wiersza, nie umie nim operować tak, jak prozą).

Ale wszystkie te zarzuty rozwiewają się, jak czczy dym, w niepamięci, gdy przechodzimy do omówienia potężnego wstrząsającego, kapitalnie zainscenizowanego widowiska, jakiem było „Wyzwolenie", ten wielki triumf Osterwy i całego zespołu. Nie sposób w kilku słowach wyrazić ani przeraźliwej mocy genjuszu, jaka bucha z samego dzieła Wyspiańskiego, ani głębi, inteligencji i pomysłowości twórczej w jego ujęciu scenicznem, dokonanem przez Osterwę. Temu prawdziwemu fenomenowi teatralnemu poświęcimy specjalny artykuł w numerze następnym. Już tu zaznaczamy nowość interpretacji scenicznej aktu drugiego (Konrad i Maski); oczywistość, aktualność i niepokojącą ważkość każdego słowa, padającego w tym akcie ze sceny, zrozumieli i odczuli wszyscy ci nawet dla których dawniej akt ten był zagadką sfinksową.

Możnaby dyskutować o skrótach (kilka masek skreślono, co nie było uzasadnione). Wolno też chyba poradzić nieco odmienne ujęcie roli Hestji. Daje ona przecież Konradowi pochodnię tej żywiołowej siły „jaką posiada dusza wolna", samo twórcze Słowo; mowa jej winna być pozbawiona drżącego jękliwego patosu, twarda jak spiż, spokojna, ale porywająca jak alarm.

„Wyzwolenie" w krakowskim teatrze targnęło sumieniami ludzkiemi; widownia zastygła w zasłuchaniu. Osterwa zrobił arcydzieło z roli Konrada. Misterjum w kościele Franciszkanów, pochód na Skałkę i to gigantyczne widowisko, oto trzy momenty, któremi **Kraków** naprawdę uczcił Wyspiańskiego.

Laurowo i ciemno

A reszta? Pożal się Boże. Ciemno jest w duszach polskich i w mózgach. Palący wstyd ogarniał, gdy się słuchało tych mętnych frazeologicznych mówek, bezmyślnych komunałów, targów zjazdowych o pełny żłób z obrokiem. Że p. Jarocki na otwarciu wystawy, czy też urzędowi reprezentanci miasta Krakowa, objawiali zupełną nieświadomość, kim właściwie był Stanisław Wyspiański i w czem tkwi istota jego dzieła, trudno się temu dziwić; ale że literaci „kwiat elity narodu", ci kapłani (!), jak ich ktoś nazwał wzniośle, nie rozumieją z Wyspiańskiego nic i nie mają o nim nic do powiedzenia, to smutne, to przerażające, to hańba. Czcigodny Staff, któremu na otwarciu zgotowano piękną, spontaniczną owację, wygłasza referat na poziomie wypracowania gimnazjalnego; inni sypią komunałami, jak z rękawa. Wykośląwia się ideję przewodnią tego arcy-teatru, tej tragedji nad tragedjami, byle tylko przejść nad nią do porządku dziennego, zakatrupić ją w oficjalnych deklamacjach i wepchnąć przemocą do lamusa przeszłości, aby nie naruszała tępego spokoju **sumień i mózgów**.

„Zjazd Literatów Polskich"

Na otwarciu najpierw ten stek frazesów o Mistrzu, a potem już przejście do ataku na „czynniki miarodajne", aby otwarły kabzę i naszykowały fotele dla akademików literatury. Już te biadania nad nędzą, nad upadkiem czytelnictwa, już rozhowory nad subsydjami, honorarjami, niegrzecznymi czytelnikami, wyzyskiem wydawców. Pieniądze, pieniądze, pieniądze...

Plenum i komisje, wszystko razem trwa jeden dzień a raczej kilka godzin — i przez tych kilka godzin **ani słowa** o polskiej rzeczywistości współczesnej, o palących problemach kultury, o potrzebie łączności ideowej, o obowiązkach wobec narodu i wobec człowieka, a zato same biadania, wołania o jałmużnę, postulaty ekonomiczne. Ależ więcej **godności**, panowie! Prawda, że jest źle, że literatura jest wyzyskiwana, że książki nie idą, że honorarjów się nie płaci — ale to słuszny, sprawiedliwy bicz Boży na tych, co mówią o sztuce tylko, jak o towarze, co radziby **brać**, a nie myślą o tem, żeby wprzód dawać.

Żałosny jest widok tej naszej elity intelektualnej, która świadoma swych obowiązków i zdolna do twórczej inicjatywy mogłaby się stać potęgą duchową, organizatorem żywych sił narodu, źródłem impulsów o niesłychanej doniosłości społecznej — a jest tylko gromadą karzełków, bezsilnych pionków, któremi suwa kto chce i jak chce, a które ślepe na rzeczywistość dziejową, drżą o swoje synekury i dochody.

To wszystko, o czem mówiono: Akademja Literatury, poprawa bytu ekonomicznego pisarzy, sprawiedliwszy rozdział funduszów publicznych — to jest aktualne i to być powinno. Ale to nie jest jedyny nasz problem, jedyna nasza walka. My mamy walczyć o nowe oblicze duchowe współczesności, o nowy rząd dusz, o nowego człowieka. My jesteśmy związani każdym nerwem z historją, z Polską, z cywilizacją, z całym światem. Nam o tem zapominać nie wolno! I to nie są abstrakcje, ani mrzonki ideologiczne — lecz rzeczywistość, twarda rzeczywistość, poza nawiasem której stanęła literatura polska.

Zakłamano na Zjeździe Wyspiańskiego, czyniąc go prorokiem, speakerem-zapowiadaczem wskrzeszenia państwa polskiego — i niczem więcej. Aby już z nim skończyć, aby straszliwy jego duch nie ciążył nad nami. A tymczasem to wszystko jest kłamstwem! Wyspiański jest dzisiejszy i jutrzejszy, teatr Wyspiańskiego dalej targa sumieniem narodowem, przygotowuje nas do dalszych, złowrogich może wydarzeń. Grozi, ostrzega, błaga o czujność dziejową. O użycie tej wolnej Rzeczypospolitej dla wielkich dzieł historycznych, wielkich celów. My mu się sprzeniewierzamy, uchylamy się od jego niewygodnych postulatów, nie chcemy słyszeć krzyku, który nas budzi ze śpiączki. I to jest wstyd, to jest ohydne.

Przyzwoitość nakazywała mówić głośno o tych rzeczach i mówić długo. Aby ci, którzy patrzyli ufnie i wyczekująco na tę „elitę duchową" narodu, na tych stu strażników ciągłości dziejowej naszej kultury — nie poszli do domu z „katzenjammerem" niesmaku: aby się choć łudzili jeszcze przez chwilę, że są w Polsce ludzie, którzy ogarniają czujnem okiem całokształt spraw ducha, którzy o nich uczciwie myślą i im tylko chcą służyć.

Gdybyż choć wyszedł jakiś apel o zrzeszanie się, złączenie całego świata sztuki w jedno organiczne ciało, w jeden blok świadomy swej roli twórczej w społeczeństwie i zdolny do czynu. Uczyniło to Wilno, czemu inne miasta nie podchwyciły tej myśli, nie poszły za jej przykładem?

Powie ktoś, że zjazd miał charakter wyłącznie ekonomiczno - zawodowy. Ale na to odpowiedź jest jedna: w momencie uroczystości jubileuszowych, w cieniu skrzydeł konradowych, pod egidą tytanicznej Sztuki Wyspiańskiego, charakter, cel i program zjazdu powinien być inny, raczej manifestacyjno - ideowy, niż zawodowy. Jeśli już właściwe obrady Zjazdu musiały zająć się dyskusją spraw zawodowych ze względu na aktualność i pilność wielu z nich — to przynajmniej samo otwarcie powinno było to zrównoważyć podniosłością i głębią w stosunku do Wyspiańskiego i do problemów polskiej rzeczywistości współczesnej. Tak — zdaje się — wyobrażał sobie organizację Zjazdu Krakowski Związek. Niestety ton nadawała Warszawa i ona to spłyciła wszystko, wnosząc atmosferę bussinesu do obrad.

Z mroku jaśniejące Słowo

Z mroku jaśniejące Słowo. — Walka z Szatanem. Rzecz o teatrze Stanisława Wyspiańskiego. Napisał Adam Cybulski. Paryż 1931, str. 149.

Książka ta stanowi drugie wydanie pracy, która ukazała się już w r. 1921, niestety jednak przeszła bez echa; tym razem jest ona uzupełniona tekstem studjum francuskiego, wydanego w Paryżu w tymże roku 1921-szym („Le théatre slave de l'avenir. Le mystère de la Pologne"), oraz część polemiczną, p. t. „Walka z Szatanem". Autor książki wyemigrował z Polski już w r. 1911 i jest dziś obywatelem francuskim; oddawna już szerzy w społeczeństwie francuskiem kult i znajomość dzieł Wyspiańskiego, w czem — jak zaznacza — rodacy jego, przebywający zagranicą więcej mu przeszkadzali, niż pomagali.

Nowe wydanie jego książki zostało przyjęte przez krytykę polską tak, jak poprzednie: milczeniem, ewent. paru bagatelizującemi, niechętnemi wzmiankami. Czem to tłumaczyć? Sądzę, że przyczyn jest kilka. Pierwsza, to przykry, ale prawdziwy fakt małego zainteresowania, a zupełnego niezrozumienia istoty teatru Wyspiańskiego w Polsce współczesnej (w kraju, gdzie prof. Sinko, z jego prymitywną, czasem nawet śmieszną interpretacją twórczości Wyspiańskiego może być uznany za oficjalnego rzeczoznawcę i największą powagę w tej dziedzinie, trudno się dziwić tak słabej orjentacji społeczeństwa w tych sprawach). Druga przyczyna, to niezwykle głębokie, „rewelacyjne" (o ile wolno użyć tego wyświechtanego słowa) ujęcie ducha teatru Wyspiańskiego przez autora, przekraczające pojemność umysłową dotychczasowych teatru tego krytyków i komentatorów (za wyjątkiem nieżyjących już: Lacka i Brzozowskiego, a z żyjących może Kołaczkowskiego). Trzecia wreszcie przyczyna, to niefortunny, pełen komplikacyj składniowych styl. Jakim książka ta jest pisana, styl ogromnie utrudniający wyłuskanie i zrozumienie zawartych w niej myśli; jest to już wina samego autora, choć usprawiedliwia go w dużej mierze to, że przebywa już 20 lat przeszło w środowisku obcem, zagranicą i — jak sam pisze — ma kontakt tylko ze społeczeństwem francuskiem.

Z treści i układu tej książki, zwłaszcza w zestawieniu jej z drukowanym w poprzednim numerze „Zetu" artykułem tegoż autora p. t. „Kilka słów o teatrze Słowa", wolno wnioskować, że myśli tu i tam zawarte są tylko fragmentami świat poglądu autora, stanowiącego zwartą całość, a zbudowanego całkowicie na teatrze Wyspiańskiego. Należy przez to rozumieć, że dla autora dzieło Wyspiańskiego jest zarówno sztuką, jak systemem myślowym, adekwatnym z samą istotą rzeczywistości wszechświata. Rzecz oczywista, że system ten — w rozumieniu Cybulskiego — nie został przez Wyspiańskiego nigdzie wyłożony metodycznie i wyczerpująco, t. j. sposobem systematyki naukowej; zarys jego można jednak odnaleźć w syntetycznym skrócie w „Tragicznej Historji" (studjum Wyspiańskiego o Hamlecie), zaś refleksy jego i ucieleśnienia plastyczne we wszystkich utworach dramatycznych i rapsodach, skąd wydobyć go można i odbudować wiernie przez analizę tych utworów pod kątem widzenia tej prawdy, z której się one wszystkie **genetycznie** wywodzą.

Tę prawdę, a zarazem ten klucz, otwierający wszystkie zamki i drzwi tajemniczych przejść zagadkowego labiryntu, jakim jest niewątpliwie teatr Wyspiańskiego — widzi autor w ewengelji św. Jana, w idei **Słowa, które stało się ciałem.** Werset: „A Słowo ciałem się stało" stanowił dla Wyspiańskiego motyw twórczy, punkt wyjścia i cel ostateczny wszystkich jego utworów. W „Weselu" umieszcza Wyspiański wprost werset ten, jako napis na stropie izby, w której się dramat odbywa, a więc jako ukazany wizualnie klucz sklepienny całej kompozycji.

Dlatego też nazywa autor teatr Wyspiańskiego **teatrem Słowa,** aby już w samej nazwie dać wskazówkę, gdzie szukać należy punktu oparcia w badaniach krytycznych nad dziełami poety. Obrany przezeń tytuł książki: „Z mroku jaśniejące Słowo" żywo przypomina dalszy werset z ewangelji ten mianowicie: „A Światłość w ciemnościach świeci, a ciemności jej nie ogarnęły". Byłby więc teatr Wyspiańskiego wizją sceniczną rzeczywistości wszechświata, pojętej jako walka światła z ciemnością, Słowa Bożego z Szatanem.

Że tak a nie inaczej pojmuje autor istotę teatru Wyspiańskiego, świadczy już choćby sam podtytuł: „Walka z Szatanem", świadczą cytaty z „Tragicznej Historji", odnoszące się do tej samej koncepcji, świadczy wreszcie określenie tego teatru, jako nowej, udramatyzowanej „Boskiej Komedji", gdzie kondygnacjami sceny (dolną i górną) są Piekło i Niebo, zaś sceną właściwą Ziemia, pojęta jako teatr walki pomiędzy Niebem a Piekłem, walki toczonej zarówno subjektywnie, w duszach indywiduów, jak i objektywnie, w rzeczywistości rozwoju dziejowego ludzkości.

Cybulski powołuje się na **paryską dramaturgję,** czyli wykłady Mickiewicza o słowiańskim teatrze przyszłości, którego powstanie zapowiadał Mickiewicz, szkicując w genjalnym rzucie jego najogólniejsze założenia. Scena tego teatru pojęta jest jako **scena Świata.** Sceną tą **Ziemia,** „właściwa scena, sfera działania człowieka", położona pomiędzy **Niebem,** siedzibą duchów niebiańskich, a **piekielnem podziemiem:** „paszczą Szatana, która — pod najrozmaitszemi postaciami, od zdrady począwszy, a skończywszy na błazeństwie — wyziewa na świat przedstawicieli złego". Na tej scenie jako w „Hamlecie" z „Tragicznej Historji": „nie ludzie rządzą. Człowiek, podobnie jak duchy piekielne, którym niekiedy zawładnąć nią wolno, jest tu tylko narzędziem: wszystko — jak mówi Mickiewicz — dzieje się najpierw w niebie... poczem **człowiek staje się wykonawcą myśli bożej,** wciela Boże Słowo" (str. 63 — 64).

Słowiański teatr przyszłości winien — podług Mickiewicza — zespolić w sobie wszystkie czynniki poezji narodowej (pieśni i opowieść ludową, lirykę, epos, teatr ludowy — szopkowy, oraz motywy malarstwa i muzyki narodowej); winien zogniskować w sobie i rozwiązać wszystkie problemy dotyczące bytu historycznego narodu, założone już pierwiastkowo w piśmiennictwie dotychczasowem (przedewszystkiem problem misji dziejowej Polski, wiążącej bezpośrednio jej losy z losem całego świata słowiańskiego); winien ukoronować i dopełnić rozwój historyczny dramatu (idąc wstecz Mickiewicz zatrzymuje się zresztą na teatrze hiszpańskim i teatrze Szekspira); winien ukazać Niebo, pod postacią Słowa i piekło pod postacią (znaną już z „Dziadów") chóru duchów podziemnych, czyli charakterystycznej dla słowiańskich pojęć o życiu pozagrobowem koncepcji upiora; winien wreszcie mieć charakter proroczy, wiążąc przeszłość i teraźniejszość z przyszłością.

Wszystkie postulaty teoretyczne teatr Wyspiańskiego realizuje istotnie i to w o wiele pełniejszej formie, niż przewidywał Mickiewicz. Cybulski udowadnia to na przykładzie „Wesela", zdaniem jego najbardziej typowym. Genezą swoją teatr ten sięga o wiele głębiej w przeszłość, niż mógł o tem marzyć twórca dramaturgji paryskiej. „Misterjum grecko-egipskie i tragedja attycka: misterjum średniowieczne i teatr ludowy; Szekspir i polski teatr romantyczny; wszystko, czem żyć powinna a od czego odwróciwszy się, kona europejska scena, ziszcza się w teatrze Stanisława Wyspiańskiego, przyjmuje w nim ostateczny kształt całej historycznej prawdy".

Z całym naciskiem podkreśla też Cybulski charakter dywinacyjny, profetyczny tego teatru. Cała tragedja dziejowa ludzkości, zwłaszcza zaś cała epoka współczesna, ta której prolog dopiero stanowi wojna światowa, a której ponurą tragiczność obnażyła się jasnowidzącym oczom Wyspiańskiego — jest tutaj przejrzana nawskroś i alegorycznie przedstawiona Co dotychczas stało się (od śmierci Wyspiańskiego) konkretną rzeczywistością dziejową — to zaledwie fragmenty, tej proroczej wizji Losu ludzkości. Te, spełnione już fakty takie jak: pierwsza wojna ludów, upadek trzech mocarzy, wskrzeszenie państwa polskiego, szatańskie, karykaturalne ucieleśnienie romantycznej ideologji wolnościowej w bolszewickiej dyktaturze proletarjatu, ułudność międzynarodowego porozumienia zaktualizowanego w Lidze Narodów — wszystko to rozpatruje autor (w świetle profetycznych dramatów Wyspiańskiego) w artykule „Kilka słów o teatrze Słowa". Ale wizja Wyspiańskiego wybiega dalej wgłąb przyszłości, przelatuje stulecia, jak ten Starzec - Czas, który wyzwolony, ucieka z katedry (w „Akropolis") i gna przed siebie na koniu. Klucz Słowa otwiera poecie perspektywę tysiąca lat dziejów. Oto Noc barbarzyństwa, upadku cywilizacji, zalegająca świat głębokim mrokiem. Oto Wielki Ruch, nowa jakaś wędrówka ludów. Oto posłannicza tragedja Polski i stoczona na jej ziemi ostateczna, decydująca walka z Szatanem. Oto cały tragiczny Los Polski wyzwolonej, w której, jak w kruchej arce płynie poprzez oceany ciemności, „Światłość świata", z Thanatosem — Śmiercią u steru.

Przedmiotem tej dywinacji jest jakaś olbrzymia Tajemnica dziejów, ta sama może o której mówił Chrystus i prorocy, misterjum, którego warunki znajdują się poza nami, w wyższej konieczności, która ciąży nad historją jak nieubłagane Fatum. „Ja ją tylko odkrywam. Ja ją tylko poznaję, tę, co jest, ją: **Tajemnicę**" — mówi w „Wyzwoleniu" przez usta Konrada Wyspiański.

A nad tą nocą, rojącą się od larw piekielnych, ponad zamętem gigantycznej tragedji globowej dźwiga się powoli „Gród Prawdy", z mroku jaśniejące Słowo, aż „na dalekiem niebie" „Akropolisu" zdruzgoce głaz trumien i wjedzie na słonecznym rydwanie — na gruz rozpękającej się Katedry - Wawelu: Salvator, Chrystus - Apollo, zmartwychwstający w Pięknie Bóg zwycięski.

II.

Los Polski jest w tym teatrze motywem dominującym. Alegorje tego Losu widzi Cybulski we wszystkich dramatach, zarówno polskich, jak „greckich". Teatr ten bowiem ma ukazać „światu i duchowi wieku postać ich i piętno"; że zaś Polska będzie protagonistą tego największego dramatu dziejowego, jaki ludzkość ma przeżyć, więc wszystko ostatecznie ściąga się do niej. „Achilleis", „Powrót Odysa", zwłaszcza zaś „Protesilas i Laodamja", nawiązują wciąż do tej bliskiej, a tak złowrogiej rzeczywistości polskiej. Cybulski stwierdza „identyczność przewodniego motywu „Protesilasa" „Legendy" i „Wesela", identyczność postaci Laodamji, Wandy — i Polski współczesnej..."

Z tym Losem Polski wiąże on zarówno tak częsty u Wyspiańskiego motyw Łodzi Śmierci (połączony z zamachem samobójczym, samozniszczeniem), jak i motyw wesela - pogrzebu. Ten ostatni wykrywa Cybulski we wszystkich ważniejszych utworach Wyspiańskiego. W książce swej poświęca mu specjalny rozdział. „Od „Daniela" do „Odysa", gdzie tylko spotyka się wyrazy jak wesołość, wesoły, weselić się, wesele, weselisko, weselnik, weselnica, zweselony itp., wszędzie ma się do czynienia z tym motywem; wszędzie ma się pod ręką ...nitkę Arjadny, którą „dzierżąc i z kłębka rozwijając" — zapuścić się można — z trwogą — w tajniki teatr zwanego labiryntu". (str. 13) „Najdawniejszy z zachowanych utworów scenicznych Stanisława Wyspiańskiego, okazuje się pierwszym chronologicznie ze znanych jego na motywie wesela - pogrzebu opartych dramatów. Co więcej. Są dane, że motyw ten już w latach dawniejszych owładnął jego wyobraźnią". Weselem - pogrzebem są: „Daniel", „Protesilas i Laodamja" „Meleager", „Legenda", „Noc Listopadowa", przedewszystkiem zaś samo „Wesele, które powstało ze stopienia jakby „w krakowskiej szopce, w jeden motyw rondowy dwóch najtypowszych „motywów" „krakowskich"... „**krakowskiego wesela** barwnie, raźnie, i hucznie mknącego ulicami miasta, **z narodowym pogrzebem,** roztaczającym wzdłuż nich „uroczystą, powolną, pogodną" wystawność swoich trupich wywodów". Motyw ten znajduje autor również w obu rapsodach: 1) w balladzie o tragicznych zaślubinach syna bolesławowego, 2) w opisie weselnego „święta trumny", słynnego pogrzebu Kazimierza Wielkiego. Prawdziwym symbolem Losu dziejowego Polski zdaje się być oczom Wyspiańskiego ów wianek wiślany na głowie Wandy „ślubny wieniec Śmierci".

Fatum zawisłe nad Polską jest w widzeniu Wyspiańskiego „naukowym pewnikiem", czemś co gra się nietylko w jego teatrze, w ramach sfinksowej logiki poezji — ale i na rzeczywistej scenie dziejów. Wesele narodowe, radosne zaślubiny z przeszłością, kończą się przez piekielną inspirację złych Mocy — ponowną katastrofą. „Barka Charona przypływa po Laodamję. Chochoł „Wesela".... zadawala się suggerowaniem sznura. Chochoł-Martwica drugiej „Legendy", sam prowadzi, goniąc go — aż i rozbija — prom Śmierci. Wali się trumna na Śmiałego. Mickiewicz „Legjonu" sam podpala kruchą barkę — wśród Nocy i morza krwi — wiozącą „światłość Świata" (str. 36).

Jest tedy teatr Wyspiańskiego groźnem ostrzeżeniem, jest wezwaniem narodu do czujności wobec zbliżającego się przeraźliwego przełomu dziejowego, który wstrząśnie posadami świata cywilizowanego, a którego napór będzie największy właśnie w Polsce. Tutaj, pomiędzy Wschodem a zachodem rozstrzygnąć się mają tragiczne losy ludzkości, tu splącze się węzeł gordyjski dziejów i tu będzie mieczem Salvatora rozcięty. Znowuż tedy pisana jest Polsce rola bastjonu i ołtarza ofiarnego i przedmurza. Przecież Wyspiański utożsamia swój Gród Prawdy, wzniesiony na powalonem cielsku Szatana z Wawelem - Troją - Katedrą—Akropolisem. Rozwiązuje się więc tutaj na ziemiach polskich — w widzeniu Wyspiańskiego — problemat przyszłych losów całej grecko - chrześcijańskiej cywilizacji, jak to słusznie Cybulski podkreśla z takim naciskiem.

Sprawa ta podejmowana jest — w coraz to innem ujęciu i formie dramatycznej — w każdym utworze Wyspiańskiego. Każdy też z nich stanowi zamkniętą całość (zdaniem Cybulskiego byłoby kardynalnym błędem chcieć łączyć dramaty te w jakieś trylogje, czy tetralogje). Jednakowoż całokształt tej Sprawy wyrażają najdoskonalej te cztery konstrukcje, stanowiące „wielkie centralne misterjum" tego teatru, rok polski, albo rok Boży: „Wesele" (Dni Zaduszne), „Wyzwolenie" (Boże Narodzenie) „Legjon" (Zesłanie Ducha św.) i „Akropolis" (Wielkanoc — święto Zmartwychwstania).

III.

Jest w książce Cybulskiego szereg myśli zadziwiających i odkryć, świadczących o wnikliwości niepospolitej. Zaliczam do nich przedewszystkiem samą koncepcję „teatru Słowa", dalej przeprowadzenie dowodu profetycznego charakteru tego teatru (zwłaszcza we wszystkiem, co dotyczy losu Polski), ujawnienie naczelnego problemu walki z Szatanem przez Sąd myśli twórczej nad sumieniami, nad światem; wyłuskanie przewodnich motywów wesela - pogrzebu, łodzi Śmierci, Nocy nad ludzkością i in.; ukazanie monagonicznego typu „Wesela", gdzie jedyną osobą dramatu jest Chochoł - Szatan w siedmiu postaciach widm wywołanych z mroku nocy; wyjaśnienie „Wyzwolenia", jako monagonicznego dramatu Konrada - Mickiewicza-Polski, w którym Konrad - Mickiewicz żywy rozprawia się z Genjuszem - Mickiewiczem martwym i fałszywie upoetyzowanym w grobowe widmo przeszłości, ciążącej wzniośle nad teraźniejszością (sam Mickiewicz zabija tu swoją marę, Mickiewicza „Trybuny ludów", tego którego zabójcza ideologja demokratyczna wyhodowała dziś — w przenośni oczywiście — koszmar Demosu bolszewickiego, tratującego ludy); ustalenie ścisłego związku mickiewiczowskich „Dziadów", z „Weselem" jako misterjum zadusznem: ujrzenie w dramatach Wyspiańskiego urzeczywistnionego słowiańskiego teatru przyszłości; prócz tego wiele pochodnych myśli i interpretacyj różnych zagadek tego teatru.

Ale najwalniejszym pomysłem - odkryciem Cybulskiego jest to, co rozważa on w rozdziale pt. „Rodowód chochoła": idea globowego króla - chochoła, jako powszechnego mitu ludzkości, istniejącego u wszystkich czasów i ludów, a wyobrażającego karykaturę i antycypację misterjum męki Pańskiej (umierającego za ludzkość Boga - Człowieka).

Idea ta uderzyła mnie może dlatego — przykuwając do siebie myśl moją tak fascynująco — że sam napotykałem, zrazu przypadkowo a potem już w świadomych poszukiwaniach mit ten pod różnemi postaciami i przeczuwałem jego doniosłość, nie mogłem jednak znaleźć w nim tego, co filozofja nazywa **jednością systematyczną.** I oto znalazłem w książce Cybulskiego tę samą twarz Sfinksa, czy też „zagadkę Sfinksa", która wyzierała ku mnie z poza tego mitu.

Cybulski, przystępując do swych dociekań, powołuje się na pomnikową pracę Frazera, który opowiada, że „w wielu krajach europejskich istnieje zwyczaj uśmiercania w ogniu, wodzie, lub pod razami sierpów, słomianej kukły uosabiającej moc żywotną zboża, duszę zasiewów". Kukłę zwą: Stary (Stara), Król (Królowa). Martwiec itp. „Taką kukłę wiodą do wsi i przyjmują uroczyście niby króla, potem wyprowadzają w pole, urągają jej, chłoszczą ją i egzekwują". Aby jednak, zabiwszy jej złą moc — wskrzesić jej moc dobrą, dla zapłodnienia przyszłych zasiewów, stroją w koszulę zdjętą z kukły młode drzewko, które wprowadzają w triumfie do wsi. We Francji lepią figurę z ciasta, upieczonego z ostatniego zżętego snopa, łamią się nią i zjadają ją. Coś podobnego dzieje się w obrzędzie „króla" karnawałowego we Francji, a królowej karnawału w Hiszpanji; odbywa się wówczas święto symbolicznej śmierci i zmartwychwstania starego boga życia". Króla Karnawałowego, jadącego na wozie - okręcie topi się w morzu, wraz z maszkarami wyobrażającemi Piekło; następnie ogłasza się uroczyście następcę, młodego księcia.

Otóż obrzędy takie znane były na całej kuli ziemskiej, i od najdawniejszych czasów. W dalekiej starożytności i u ludów pierwotnych przybierały one postać krwawego misterjum: zabijano mianowicie **starego króla,** władcę plemienia, aby przelać jego moc na młodego następcę. Było to następstwem wierzenia, że król uosabia bóstwo i zarazem duszę całego plemienia, którego moc żywotna jest w nim zogniskowana. Później dokonywano tego samego mordu rytualnego na zastępcach (u Żydów był nim zdaje się, syn pierworodny); tym przysługiwały przez pewien czas prerogatywy królewskie. Człowieka zastąpiło potem zwierzę. Nakoniec pozostała tylko dramatyczna alegorja zabicia i zmartwychwstania, przedstawiająca tajemnicę śmierci i zmartwychwstania narodu uosobionego w swym Królu - Duchu.

Cybulski dzieli te misterja na trzy kategorje: królewskie, ozyryjskie i agrarne. Ponieważ dokonywano w nich fikcyjnego, magicznego zmartwychwstania, oszukując jakby Piekło tem łatwem wyzwoleniem się duszy ludu z jego mocy — przybrały one charakter groteskowy (jak to widzimy choćby w „królu karnawałowym"). Rzecz arcy - ciekawa, że ten obrzędowy król - błazen, już w starożytnym Egipcie nosił mitrę z dwukrotnie przewiązanego czuba słomy, czyli **słowiańskiego chochoła.** U Basków ten król (także w mitrze chocholej) przystrojony jest na podobieństwo krakowskiego lajkonika i w tańcu rytualnym, ścigany przez demony Zła, usiłuje wzlecieć ku niebu.

„U stóp piramid przed tysiącami lat, czy dziś u stóp Pirenejów, lub u stóp Wawelu, myśl i wiara ta sama tłumaczy analogję form tego samego odwiecznego dramatu. To, magją przedstawienia scenicznego, muzyki i tańca, zbiorowisko ludzkie zmaga się z wrogiemi zewsząd człowieka otaczającemi i w nim samym żyjącemi. potęgami Nocy; to człowiek - naród ściga i w tanecznym pogrzebowo - weselnym rytmie wypędza Śmierć i Piekło... to sztuka najszczytniejsza: TRAGEDJA — „wiarą, pragnieniem, wolą i wołaniem" — „przemocą duszy" wywołuje Tajemnicę; to żywa Prawda przypomina się — zapowiada, poprzez kłamstwo śmierci — poprzez twarz Szatana — jaśnieje z mroku". (str. 53 — 54).

Stary człowiek musi zginąć, aby narodził się CZŁOWIEK NOWY. Mamy tu mit walki ludzkości z Fatum, z Losem każącym jej dźwigać jarzmo śmierci. Dotarliśmy tak do samej istoty Tragedji, tej najdziwniejszej ze sztuk, wyrażającej w sobie najwznioślejszą tajemnicę istnienia, walkę wieczystą o wyzwolenie się Boga w Człowieku.

Chochoł Wyspiańskiego pomieścił w sobie to wszystko. Jest on błazeńską karykaturą misterjum Boga - Człowieka. „Snop słomiany — słowiański chochoł — na głowie egipskiego błazna — skoczka, oto co djabelskiej karykaturze za ludzkość umierającego króla - człowieka — na trzy tysiące lat przynajmniej przed Narodzeniem Chrystusa — pozostało z Boga". „Szatan przybiera jakie chce postaci", mąci obraz, wykrzywia lub zasłania **figurę,** ale korona cierniowa Golgoty już jest prefigurowana w czapce króla-błazna: Ciało i Krew Pańskie — w wymłóconej słomie".

Mit o wyzwoleniu się człowieka z więzów Przeznaczenia i z mocy Zła, jakie w sobie nosi, mit o zmartwychwstaniu nowego człowieka przez śmierć starego, ta jedyna i prawdziwa Tajemnica dziejów — wcieliła się cała w teatr Stanisława Wyspiańskiego, który temsamem zawarł w sobie zarówno przeszłość, jak i zagadkę przyszłości. I zagadkę tę rozwiązał w koncepcji Człowieka - Narodu przezwyciężającego Los, przez Myśl odnoszącego po raz pierwszy w dziejach zwycięstwo nad Szatanem. Salvator wjeżdżający na gruzy katedry („Rozwalę ten kościół i w trzech dniach go odbuduję" — rzekł Chrystus). Słowo jaśniejące z mroku, Słowo zwycięskie. („Z Myśli poczęta światłość Syn Boży").

Tę prawdę o teatrze Stanisława Wyspiańskiego przynosi nam książka Cybulskiego. **Jest nad czem myśleć.**

J. Braun.

JÓZEF CZECHOWICZ

Iliada tętni

PAMIĘCI ST. WYSPIAŃSKIEGO.

Zamknięte niebo źrenic,
dłonie bezwładne, bezradne jak dzieci w grubej ciemności,
nieskończoność to szklistej jesieni
czy jesień gorąca nieskończoności?

Tylko w uszach Zmarłego płaty huku,
w złotych rzutach wybucha głos:
Iliada po bruku, chmur łuku
dudni, tętni, wlecze promienny a ciężki swój włos.

Jutrzenka w płaszczu podobnym do wodotrysku
skacze z rumianej głębiny w blask,
a nisko
nocy ostatnia godzina w bani błękitu i gwiazd
schodzi pod wodę.

Głowy okute runem splotów,
czarne smoliste oczy,
ucięte siłą ruchy ostrych dłoni i bark
wznoszą się, krzyczą naprzeciw strzelistych lotów
nagiego torsu śpiewaka zgiętego pod wagą harf.

Których stworzył smagłych i śmigłych
biegną, brzęcząc tarczami o tarcze, miedzią.
Zwyciężają i giną.
A jest dzień.
Włócznie od krwi nieostygłe,
ciała pachnące bitwą, młodej chwały zapowiedzią,
nad rzeką wśród dymu płyną
w kraczący cień.

Achilles ma oczy blade bardzo
(otwarte niebo źrenic).
W mokre od rosy włosy zanurza swe palce słońce i żal.
I jemu tętnią konie tłum tratujące z pogardą,
choć wielkie oblicze matki prawdziwie patrzy z fal.

Apollo bijący strzałami,
drapieżny, na obłoku!
Apollo, odziany zorzą i gniewem co się pod sercem
tmell,
twój pocisk wdarł się w pierś jesiennej nieskończoności,
utkwił po bełt!

Dlatego w ciszy źrenice,
w nieskończoności jesiennej dłonie,
ale tętnią po chmurach i uszach konnice,
miedzianej Iliady konie!

Wiekuistość duchów

(L'Eternité des Esprits. Esquisse d'une vision pluraliste du Monde. Par A. Aliotta, professeur de philosophie a l'Universite Royale de Naples. Traduit de l'italien par Camille Schuwer. — Paris. Alcan. 1924).

Nasamprzód przytoczę w przekładzie kilka wyjątków z tej ciekawej książki, następnie zaś dodam parę uwag krytycznych.

Utrzymują niektórzy, że świat — to poprostu fikcja, widowisko teatralne. — „Ale gdyby świat w wielokształtnej różnorakości swych postaci, był tylko olbrzymią fikcją teatralną, nie mógłby się on niczem różnić od takiej rzeczywistości kosmicznej, której cele byłyby poważne. Istotnie, nie potrzeba wielkiej kultury filozoficznej, by zauważyć, że wskutek braku wszelkiego kontrastu między działalnością poważną a komedją, ta druga eo ipso przestałaby być komedją i zajęłaby miejsce życia zwyczajnego. Aby mieć prawo twierdzić, że nasz wysiłek moralny to jeno fikcja, trzebaby móc mu przeciwstawić jakąś działalność głębszą, poważnie dążącą ku własnym celom; skoro jednak wszechświat cały jest teatrem tylko, wówczas to, co się tam odgrywa: —wieczysty dramat człowieka, który walczy i odkupuje się krwią swych bitew — staje się jedyną, prawdziwą i świętą rzeczywistością życia".

„Pesymizm może sobie mówić: żyć nie warto; osobowość jest złudzeniem; świat zrodzony przez szał i kaprys jakiejś bezrozumnej woli, nie ma sensu; próżno więc dociekać racji naszego istnienia. — Wielce to dziwne, że świat tak bardzo nielogiczny daje się tak potulnie zamknąć we formuły jakiegoś systematu, i że pesymizmowi udaje się pod bezlikiem ułud znaleźć głęboką jednię: powszechność woli życia! Świat przestrzeni i czasu, ten biedny, tylekroć szkalowany świat wyobrażenia umysłowego, snadz nie jest tak dalece oporny wszelkiej rozumowości, tak bezwzględnie chaotyczny jak się twierdzi, skoro filozof potrafi, lub przynajmniej utrzymuje, że potrafi, wywieść go z jednej jedynej zasady".

Wroński wielokrotnie zwraca uwagę na sprzeczność wewnętrzną poglądu, który wszystką prawdę opiera wyłącznie na objawieniu boskiem, odrzucając czynność własną naszego rozumu; podobnyż argument przytacza Aliotta: — „Darmobyśmy usiłowali wymknąć się z tych sideł — tak jakgdyby ptak zapragnął latać poza atmosferą; nie możemy się z nieba spodziewać jakiegoś nadludzkiego objawienia, bo stałoby się ono możliwem, jedynie przechodząc przez pośrednictwo naszej świadomości, która w ten sposób pozostałaby nadal jedynym świadkiem prawdy. Ale jeśli świadectwo świadomości na żadną nie zasługuje wiarę, to odrazu traci wszelką wartość wszystko, co nam jest objawiane za jej pośrednictwem".

„Jedynie w syntezie podmiotowej rozpoznajemy konkretną istotę rzeczywistości".

„Podobnie jak podmioty nie mają początku, tak samo nie będą nigdy miały końca. Ich życie jest wieczne, jak i rozwój doświadczenia, którego są one niezbędną podporą. Wieczność, jaką im tu przyznajemy, nie jest to niewyczerpana ciągłość istnienia poza czasem, ale niewyczerpana ciągłość stawania się, nie mającego początku ni kresu. Śmierć człowieka, jak i jego narodziny, to fakt zachodzący w granicach doświadczenia: nie można go więc uważać za absolutny koniec doświadczenia i tej formy podmiotowej, która jest istotna dla jego konkretnej rzeczywistości. Ażeby pomyśleć zanik danego podmiotu, trzebaby, by ten systemat doświadczenia, ktory w nim miał swoje centrum, trwał dalej, choć już pozbawiony formy podmiotowej. Ale któż nie widzi, że taka hipoteza postawiłaby nas już nie wobec rzeczywistych faktów doświadczalnych, tylko poprostu wobec abstrakcyj, jakiemi zresztą są wszystkie fakty, gdy się je raz oderwie od syntezy podmiotowej?

„Może nam kto zarzuci, że kres doświadczenia pewnego poszczególnego podmiotu daje się pomyśleć tytułem faktu, wchodzącego w zakres doświadczenia innego podmiotu; lecz to tylko przemieszczenie, a nie rozstrzygnięcie trudności. Jakoż na nowo wyłania się zagadnienie: czy ten inny podmiot jest zniszczalny, czy nie? Jeśli obierzemy drugą alternatywę, popełnimy niekonsekwencję, przyznając nieśmiertelność jednej duszy, odmawiając zaś innej, bytującej w ściśle tych samych warunkach; jeśli się opowiemy za drugą, staniemy w obliczu pewnej śmierci, t. j. pewnego faktu doświadczalnego, który, aby być pojęty, wymaga dodatku formy podmiotowej. Mamyż się uciec do trzeciego podmiotu? Znowu się wtedy wyłania to samo zagadnienie; i jeżeli nie chcemy ciągnąć w nieskończoność tej płonnej gry, musimy się zatrzymać na pewnym podmiocie, którego doświadczenie ogarnia śmierć i narodziny wszystkich obecnych i minionych ludzi; trzeba bowiem zauważyć, że to, co mówimy o zniszczeniu jednostki, dotyczy również jej wejścia w życie. Ale w takim razie, dlaczegoż jeden tylko podmiot wśród tylu innych miałby się cieszyć takim przywilejem?

„Istnieje powód jeszcze poważniejszy do odrzucenia tego wybiegu. Tytułem hipotezy przypuśćmy, że jestem tym jedynym podmiotem, zażywającym przywileju nieśmiertelności, że jestem wiecznym świadkiem wszystkich narodzin i zgonów; kiedy widzę dwoje nowych ócz, otwierających się na światło, widzę zarazem, jak na zawsze gaśnie dwoje innych; słyszę kwilenie noworodka i rzężenie konającego. Te dwa fakty podpadają pod moje doświadczenie; ale woinoż mi powiedzieć, że w tenże sposób doświadczam początek i kres tego życia podmiotowego? Wszystko, co widzę i widzieć mogę, to jeno zewnętrzne przekształcanie się pewnego ciała: natomiast początek i koniec podmiotu, jako takie, wszczęcie się i ustanie tego przebiegu psychicznego — w doświadczenie moje nie wchodzą. Nie mogę się poczytywać za podmiot faktów psychologicznych, ustanawiających duszę innej jednostki. Jeżeli te fakty istnieją w sposób konkretny, dzieje się to mocą pewnej formy podmiotowej, która moją nie jest. Tylko pod tym warunkiem mogę mówić, że istnieje osoba różna ode mnie. Słowem: życie psychiczne innej osoby, jej doświadczenie, z jej szczególną formą podmiotową (które nie jest mojem doświadczeniem), stanowi rzeczywistość konkretną nie dla mnie, który je myślę i rekonstruuję abstrakcyjnie przez indukcję, lecz dla siebie samego, o ile jest ono samemu sobie obecne. Zapewne, mogę abstrakcyjnie ująć początek i kres tego życia psychicznego; lecz te abstrakcje mogłyby się stać zjawiskami empirycznemi i konkretnemi tylko w razie, gdyby zdolne były one istnieć, jako takie, poza mojem o nich pojęciem ogólnem. Ale nie mogę doświadczać ich jako faktów konkretnych, ponieważ rzeczywistość konkretna wszelkiego innego życia psychicznego wymyka mi się, a także wymykają mi się z tegoż powodu narodziny i śmierć jego duszy, o których wykazanie szło nam właśnie.

„A zatem? Gdyby narodziny i zgon pewnego podmiotu rzeczywiście były faktami konkretnemi, winnyby one być niemi dla doświadczenia (pour l'expérience) tego podmiotu, gdyż poza jego własnem życiem psychicznem nie istnieje, a więc istnieć nie może, taki fakt empiryczny jak jego narodziny i śmierć. Lecz w takim razie rzecz jasna, że się dochodzi do naszego wniosku o wiekuistości każdego podmiotu doświadczenia; boć oczywiście nie można przypuścić, by każdy z nich asystował, że tak powiemy, przy narodzinach tego przebiegu psychicznego, jakim jest życie człowieka, nie istniejąc jeszcze, albo żeby doświadczał jego unicestwienie, nie istniejąc w dalszym ciągu. Trąci to paradoksem, a przecież tak jest: jedynie duch nieśmiertelny może mieć konkretną świadomość końca swego śmiertelnego życia. W doświadczeniu tego końca, dusza utwierdza się jak będąca wiecznym zwycięzcą śmierci".

„Źródłem Zła jest anarchiczny konflikt różnorakich woli".

„Czynnej samorzutności... nie należy utożsamiać z prawdziwą wolnością". — „Samorzutność—to zdolność wytworzenia czegokolwiek, bez potrzeby otrzymania z zewnątrz pobudki do zmiany".

„To od naszych wysiłków rzeczywistość oczekuje swego spełnienia".

Książka bezsprzecznie bardzo ciekawa, nasuwająca dużo myśli, zawierająca dużo trafnych sformułowań. Ale też i jej braki są liczne i poważne; przytem — ceterum censeo — wobec istnienia wśród ludzkości dzisiejszej walnego faktu, jakim jest system absolutny Wrońskiego, wszystkie takie częściowe ujęcia pewnych połaci rzeczywistości mogą już mieć tylko wartość przyczynków.

Jako **pluralista**, Aliotta odrzuca ideę Absolutu, czyli zasadę rozumowej jedni wszechświata, ponieważ ta idea ma być zupełnie dla nas niedostępna. Ale, 1-o: wszak ideę tę wytworzył nie kto inny, tylko właśnie człowiek; nie można więc twierdzić apodyktycznie, że przedmiot tejże jest dlań na zawsze niedostępny — tylko conajwyżej, że **narazie** człowiek go jeszcze nie uchwycił. 2-o: Autor — rzecz dziwna! — zdaje się nie spostrzegać, że przypuszczając nieskończoną mnogość duchów, isniejących ab aeterno, tem samem podnosi do nieskończonej potęgi trudność, której właśnie chciał uniknąć; jakże bowiem bezlik absolutów miałby zrozumialszym być od jednego? 3-o: Na chwilę przyjmijmy jednak tę hipotezę; oto więc mamy bezlik całkowicie odrębnych i od siebie niezależnych duchów indywidualnych. Jednakże duchy te nie są odgrodzone od siebie **absolutną** jakąś heterogenicznością; bytują na jedną modłę: analogje więc istnieją, i to tak dalece, że umożliwiają najdokładniejsze porozumienie. A zatem istnieje jakiś tych duchów **wzór ogólny**, jakaś **powszechność ich wiedzy**; skądże się to bierze? z jakiej prazasady. Tą prazasadą może być tylko **niezbędna**, a przez autora nieopatrznie odrzucona, idea Absolutu.

Autor uznaje nietylko ewolucję, lecz i **celowość** wszechświata. Przypuśćmy, że duchy indywidualne winny osiągnąć jakiś cel X. W takim razie X stanowi **przyczynę celową (causam finalem)** ich istnienia; zatem zdawałoby się, że owa X powinna, przynajmniej w **planie** celowym wszechświata, niejako **poprzedzać** powstanie samych tych duchów; a tymczasem dowiadujemy się, że istnieją one ab aeterno... Dalej skoro istnieje ewolucja duchów (której uwieńczeniem będzie osiągnięcie owej X), i skoro ta ewolucja odbywa się w **czasie**, to, cofając się w tymże czasie, winniśmy przecie dojść do takiej chwili, w której ewolucja duchów jest równa zeru. Jakiż stan **poprzedza** tę chwilę w **odwiecznem** istnieniu duchów? Jak, w tem zupełnem zerze rozumu, mogła naraz **wszcząć się** ewolucja? jak mogła w nim zostać wytworzona idea **Celu**, i to celu wystarczającego na całą wieczność duchowego rozwoju? kiedy i w jaki sposób bezlik duchów wytyczył i uzgodnił między sobą — i to **przed** początkiem swej ewolucji! — ten cel powszechny?

Zresztą cała argumentacja autora upada wobec tkwiącego w naszej świadomości przeświadczenia, że tylko nasza wiedza, ale nie nasz byt istnieje przez się, t. zn., że istnienie naszego ja jest uwarunkowane czemś innem, niż my sami.

Grzechem pierworodnym wszelkiego pluralizmu jest niedostateczna, albo i wręcz wadliwa, analiza **indywidualności** i **powszechności** (tę drugą pluralizm zwykle utożsamia poprostu z ogólnością!). Stąd paradoksalne zjawisko, że ontologiczny pluralizm najczęściej bywa zarazem... monizmem metafizycznym, gdyż w żaden sposób nie może należycie rozróżnić dwu najpierwotniejszych składników świata, t. j. Bytu i Wiedzy, będących niejako chrematycznemi odpowiednikami Indywidualności i Powszechności. Toteż i u Aliotty nie znajdziemy nawet próby zdeterminowania, czem jest Rzeczywistość.

Ponieważ swą koncepcję chce autor oprzeć wyłącznie na doświadczeniu empirycznem (choć zresztą pojętem — bądźmy sprawiedliwi — nie w ordynarnem, czysto zmysłowem czyli fizycznem znaczeniu), nic więc dziwnego, że łatwo zdobywa rzekomy dowód apagogiczny wiekuistości istnień indywidualnych.

Czas nie jest dla Aliotty formą naszego poznania zmysłowego, lecz rzeczywistością absolutną. Wieczność zaś — poprostu nieskończonym upływem czasu. Stąd powstają dlań nieprzezwyciężone antynomje, przemawiające — jego zdaniem — przeciw istnieniu Boga. Stanowisko takie wydaje mi się, już w samej zasadzie, bardzo błędnem. Niestety byłoby mi niepodobieństwem w kilku słowach podać kontrargumentów; zagadnienie to opracowałem obszernie w specjalnem studjum p. t. „Czas".

Co do problematu Zła, to autor zdaje się nie rozróżniać idei zła absolutnego (którem może być tylko zło moralne), od cierpienia (które wszak, jeśli się w niem dopatrzymy **celowości**, przestaje wogóle być złem). W tym rozdziale także, argumenty Aliotty przeciw istnieniu Boga są raczej dziełem sławetnego „zdrowego rozsądku", niż twórczej analizy filozoficznej.

Bardzo zajmujący jest rozdział p. t. „Materja jako konflikt działalności duchowych". Czytelnik, którego ten temat zainteresuje, z wielkim pożytkiem przeczyta piękną pracę Francis Warrain'a p. t. „Matiére et Energie".

Czesław Jastrzębiec-Kozłowski.

Dlaczego powieść nie jest dziełem Sztuki Czystej

Możemy sobie wyobrazić jakiegoś „tytana ducha", który bezpośrednio tworzył ogromną powieść jako dzieło sztuki, t. zn. sam przeżywał formalną jej konstrukcję bezpośrednio jako taką w chwili jej tworzenia—to jeszcze ujdzie. Ale wątpliwem bardzo jest czy przez kogoś innego (np. w głośnej recytacji w ciągu trzech dni) mogłaby rzecz ta też bezpośrednio jako forma całości (t. j. właśnie czysta forma) być przez słuchacza przeżyta. Mówię tu o powieściach normalnych, wymienianych przez moich wrogów, oburzonych „niezaliczaniem" powieści do sztuki—o dziełach Dostojewskiego, Tołstoja, Maupassanta, Balzaca, Conrada, Żeromskiego i t. p., a nie o jakichś tworach specjalnych, pogranicznych o poetyckiej prozie w małych rozmiarach, lub poematach jak Iljada lub Beniowski, do których rozważania wrócę później. Mówiąc o urojonym autorze powieści jako dzieła sztuki, muszę mu nadać jakąś nadludzką inteligencję i zdolność obejmowania olbrzymich płatów kompozycji bezpośrednio, bo normalny człowiek, mimo że może w skrócie (graficznym np.) przedstawić sobie konstrukcję „Biesów" np. lub „Wojny i pokoju", bezpośrednio przeżyć jej nigdy w stanie nie będzie, a tylko pojęciowo, pośrednio może ją sobie odtworzyć. A o to tu właśnie chodzi—o to małe, nie istotne dla krytyków „tej miary" co Boy i Piwiński słóweczko; to się nazywa czepianiem się i pedanterją (niemiecką oczywiście — to dobrze robi), niepotrzebną djalektyką wynikłą z czytania „kobył" (niemieckich oczywiście) — ale tak nie jest drodzy panowie — jest to tylko dążeniem do ścisłości, której nam brak wogóle, jak również zdolności pojęciowej klasyfikacji zjawisk, przechodzących w swej komplikacji normalne menu zwykłych codziennostek życiowych kontyngencji, w których ramy chcielibyście wtłoczyć wszystko to, co przerasta waszą możność rozumienia*). A więc: jeśli mielibyśmy do czynienia z kawałkiem prozy, dość krótkim (zaraz powrócę do szalenie istotnej kwestji wymiarów), aby mógł być scałkowanym, jako konstruktywna całość w czasie (t. zn. nie przekraczał średniego wymiaru dużego utworu muzycznego (opery, symfonji, sonaty, koncertu), który jest tu doskonałą miarą wielkości czasowej, do scałkowania jednorazowo możliwej (jeśli przytem farsz tego utworu będzie formalnym farszem, t. zn. takim, w którym treści życiowe będą tylko pretekstami, a poszczególne charaktery części utworu będą wchodzić w postaci syntez dźwiękowo - obrazowo - znaczeniowych w jakości formalne (Gestaltqualitäten) czasowe (= stosunki trwań najmniejszych elementów całości), wtedy będziemy mieli właśnie do czynienia nie z powieścią w normalnem znaczeniu, nie z utworami analogicznemi do utworów wymienionych wyżej typowych, uznanych chyba przez wszystkich za klasyków powieści, autorów, tylko właśnie z utworem poetyckiej prozy, tworem zbliżonym do poezji, tylko pod względem środków artystycznych, t. zn. formalnych, od niej uboższym. I o ile nie takich tworów, tak różnych od normalnej powieści, dowodzi właśnie istotnych różnic w obrębie prozy, różnic, które mętni krytycy nasi chcieliby zamazać, aby móc mówić o rzeczy bardzo łatwej, o życiu w ich pojęciu i przedstawiać to ogłupionej publiczności jako szczyt artystycznej (artystycznej powtarzam) krytyki, czegoś wyższego, nie dla każdego zrozumiałego, ezoterycznego, o czem tylko oni, wtajemniczeni w arkana sztuki (o której w istocie tyle samo akurat wiedzą, co tenże sam kołtun biedny, dla którego podlizując mu się nawet w wymyślaniu, piszą). I potem kołtun ten czyta i (o dziwo! — jakby wykrzyknął zdolny poeta) rozumie wszystko i tem się czuje tak zaszczycony, na duchu podniesiony, wywyższony, że leży potem na brzuchu przed krytykiem, który go dźwignął do swych wyżyn i podziwia sam siebie, że on na tych wyżynach, o których niedostępności tyle słyszał, czuje się świetnie i nie jest bynajmniej poniżony. A wszystko to opiera się na trick'u krytyka i samoomamieniu kołtuna, bo krytyk pisze o życiowych codziennostkach, a tamten rozumie, bo jakżeby życia jeszcze nie rozumiał — ta panie w końcu ta kimżeby on był. — Oto jest ten proceder, dzięki któremu literatura nasza i sztuka upada, a publiczność się nie kształci i nie rozwija. Zamiast zanalizować elementy sztuki i prozy opisowej, uznaje się je zgóry za jedno; zamiast stworzyć nowy poddział, nowe pojęcie, któremu faktycznie odpowiadają zjawiska rzeczywiste (wymieniony wyżej typ czysto artystycznej prozy) — lepiej wszystko zbić w jedną kupę, bez względu na konsekwencje i żerując na głupocie czytelników, wmawiać im bez dowodów (bo kogo z panów stać na dowody, na rzeczową uczciwą dyskusję — wy umiecie tylko szkalować osoby i fałszować materjał na podstawie wątpliwych waszych autorytetów w nieokreślonych sferach), że wszystkie te rozróżnienia to bujda, „kaprysy artystów", wyczyny megalomanów, chcących coute que coute zwrócić na siebie uwagę i t. p. oszczercze wynalazki. Mówię wam: wstyd bierze za was, za tę całą pseudo - literaturę, pseudo - krytykę, za tę całą tymczasowość i „biezałabiernost", w której się babrzecie. Możliwe, że następna epoka, której istotnych czynników jesteście wychowawcami, będzie tak spsiała, że nie oceni ani swego, ani waszego upadku — ale tem pocieszać się nie można — to hańba. I przysięgam, że nie mówię tego z osobistej jakiejś goryczy, której na szczęście nie mam — tylko z prawdziwego wstydu za naszą literaturę i te t. zw. „stosuneczki" u nas panujące. I jeszcze raz powtarzam: nie uważam siebie bynajmniej za ideał, ale wiem, że zrobiłem i robię dalej ze sobą co mogę, a wy nie — i to przy takich danych, przy takich talentach, często przy takiej wrodzonej inteligencji! Lenistwo i strach — oto przyczyny. Bardzo mi się podobało jak Irzykowski, ten jedyny prawie, zdaje się, ze starszych idejowy i objektywny krytyk, mimo wszystko, co mu zarzucić można, zerwał ze Słonimskim, mówiąc mu, że do wymyślań jest zdolny, ale dowieść niczego nie potrafi (w znaczeniu niekierowania się osobistemi i klikowemi pobudkami).

Ale wróćmy do kwestji powieści. Przedewszystkiem chcę jeszcze zaznaczyć, że przecież wszystko to nie jest czysto-teoretycznym wymysłem, bom czytałem powieści i przeżywałem je niesłychanie silnie jako opisy życia i jego problemów, ale nigdy artystycznie. Naodwrót doznałem wiele czysto-artystycznych, zupełnie specyficznych wzruszeń od obrazów, poezji, dramatów (Słowackiego, Wyspiańskiego i Micińskiego) a nawet rzeźby (czego nie miałem dawniej, ograniczając się do płaszczyzny i czego nauczył mnie już po wojnie August Zamoyski) — a dawniej w wysokim stopniu od muzyki, na którą wrażliwość straciłem obecnie zupełnie i zdaje się bezpowrotnie — z własnego doświadczenia wiem, na mocy bardzo łatwej introspekcji, że wrażenia realistyczne, artystycznie spotęgowane, a wrażenia od sztuki, to dwa niewspółmierne światy. Albo więc nasi krytycy a) są specjalnie niewrażliwi, w co wątpię, albo b) mają wadliwą introspekcję i nie mogą przy pomocy swych słabiuchnych i nie dość zróżniczkowanych intelektów uporać się z nawałem skomplikowanych wrażeń, albo c) trzeba ich posądzić o upór i złą wolę — sądzę, że mamy tu raczej do czynienia ze skombinowanemi wypadkami (b) i (c) niż z wypadkiem (a). Do tego — ale nie chcę się nad tem rozwodzić — uważałem się (chyba że niesłusznie, ale to mało prawdopodobne) sam za artystę, o ile robiłem kompozycje malarskie w Czystej Formie i pisałem sztuki na scenę; wiem że moje przeżycia były wtedy zupełnie z innego świata niż wtedy, gdy pisałem powieści lub robiłem psychologiczne portrety — są to rzeczy zupełnie niewspółmierne, jeśli chodzi o nastawienie psychiczne, samo powstawanie koncepcji i wykonanie. Może przed śmiercią zwierzę się z tych rzeczy komu, bo są objektywnie ciekawe jakościowo — mówię to bez żadnych aluzji co do wartości moich wytworów*). Wmawianie, że wrażenia artystyczne niczem nie różnią się od życiowych, że sztuka jest tylko w pewien sposób zdeformowanem i spotęgowanem, lub obdarzonem specjalnemi akcentami i zlekka sformalizowanem przedstawieniem życia, musi polegać albo na braku danych do rozumienia sztuki wogóle, albo na mylnej (świadomie lub nieświadomie) interpretacji swych doznań. Powieści brak będzie jeszcze jednego zasadniczego elementu, t. j. tego, co można nazwać „żywością" kombinacji jakości aktualnych, w przeciwieństwie do wspomnień, lub wyobrażeń. Istotą poezji jest synteza dźwiękowo-obrazowo-pojęciowa, stwarzająca to, co nazwałem „jakością poetycką złożoną" i czego konstrukcją, w zmiennej proporcji elementów, jest właśnie wiersz. Proporcja może być zmienna, ale zawsze wartość dźwiękowa jest nieomal w poezji najistotniejszą, poczem idzie strona znaczeniowo-artystyczna (t. zn. operująca jako artystycznemi elementami znaczeniami pojęć z ich „kompleksami znaczeniowemi prywatnemi", co wkracza w dziedzinę obrazu w najszerszem znaczeniu, (t. zn. wyobrażenia bez względu na rodzaj jakości) — a potem dopiero strona obrazowa jako taka — może najmniej istotna. U każdego poety inna strona i to w różnych częściach poematu może być mniej lub więcej zaakcentowana, ale zasadniczym momentem konstrukcyjnym poezji będzie jednak jej strona muzyczna, o ile nie będziemy brać pod uwagę t. zw. „wypracowań z myślą", które jako takie nie są i nie mogą nawet być poezją, co nie wyklucza (o przekręcacze i niezrozumialcy!), że wiersz o zupełnie określonym sensie, wiersz który w drugiej klasie dowolny jołop „własnemi słowy" opowie, może być doskonałem dziełem sztuki — chodzi o to z jakich źródeł powstał i co stanowi jego główną wartość, czy ów sens, czy jego stopienie się w jedną, innowymiarową całość z muzyką wyrazów i obrazami. Poezja czytana pocichu nie jest jeszcze sobą — jest tylko zaznaczeniem możliwości wykonania przez zaznaczone wyobrażenia słuchowe, połączone zawsze prawie z zaznaczonemi ruchami organów wydających dźwięki. Powieść taka jaką jest obecna powieść (nie mówię o jakichś tam śpiewanych epopejach bo to całkiem znowu co innego), jest przeznaczona do cichego czytania i wyobrażania sobie realnie przedstawionych w niej rzeczy, a nie do wywoływania artystycznych wzruszeń przez kombinacje aktualnych żywych jakości dźwiękowych i poprzez rytm odczuwany całem ciałem, jakości: czuć muskularnych i czuć organów wewnętrznych, do których dołączone są znaczenia same jako takie (a nie ich obrazy, w których są dane, jako coś istotnego) i obrazy same jako takie, jako coś najmniej ważnego w całej tej syntezie, jako dodatkowe wartości kompleksów znaczeniowych prywatnych, t. j. tej sumy wyobrażeń, które powstały i zafiksowały się w pamięci podczas uczenia się znaczenia danego pojęciowego znaku. W powieści zaś to jest najistotniejsze: widzenie w wyobraźni tego, co się dzieje, jako takiego właśnie, i pojmowanie rozmów bohaterów, przejmowanie się ich opisanemi stanami — to wszystko jako takie realnie poprostu wzięte bez żadnych pretensji ze strony tego „materjału" do wyrażenia czegoś więcej, prócz może ogólnych idej życiowych, społecznych i filozoficznych autora. Gdzie tu może być miejsce na czystą sztukę, rozumianą w myśl mojej teorji. Pokażcie inną teorję, to pogadamy. Ale wy umiecie tylko wymyślać i utrącać wobec tłumu, ale myśleć i dyskutować nie umiecie. Ale może ktoś uparty powiedzieć: „a, dopraszam się łaski pana artysty-dobrodzieja, przecież i onę powieść głośno przeczytać i co wtedy — będzie żywa właśnie w tem znaczeniu, co deklamowana poezja?"— i zaśmieje się chytrze taki spryciarz, zadowolony, że „kapryśnego blagiera w todze kodyfikatora" przychwycił na niedozwolonym chwycie.

(Dok. nast.) **S. I. Witkiewicz.**

---

*) Bynajmniej nie mam zamiaru obniżać zasług Boya, jako tłómacza, zielonobalonikarza, bojownika na różne tematy, od spędzania płodów do trucicielstwa w w stosunku do Mickiewicza i djabli jeszcze wiedzą czego — co Boy jeszcze wymyślić może, nikt nie wie — ale co to ma wspólnego z poruszonemi tu tematami i dlaczego ktoś, nie przemyślawszy danych problemów, ma w stosunku do nich być autorytetem, dlatego że jest tym autorytetem conajmniej o 10 pięter niżej w intelektualnych kondygnacjach — tego nie pojmuję i tego na całym świecie niema. Każdy uprawia swój ogródek — czy Boy zajmował się kiedy estetyką i filozofją?— nigdy — nieliczę tu „krytyk" teatralnych, które są tylko życiowemi dywagacjami i niczem więcej. Łatwiej przecie jest u djabła napisać studjum np. o Montaigne'u, czy innym dawnym pisarzu, o którym setki ludzi już pisało, niż brnąć w zupełnie nieomal dziewiczych puszczach, na nieznanych terenach, w których zaledwie ścieżki przez autochtonów (t. zn. artystów) są przerąbane. Cóż dopiero mówić o filozofji. Zwracam uwagę raz jeszcze, że nie chodzi mi o wywyższenie siebie, ani o poniżenie Boya (mimo że stwierdzić należy, iż Boy, odbronzowiając Mickiewicza, sam się tym bronzem porządnie ubabrał — poprostu zabronził się) — tylko o podkreślenie tego, że poza samą wielkością lub małością traktowania, istnieje hierarchja samych tematów, o czem dziś u nas kompletnie się zapomina.

Wiem, że taka napaść na taką świętość narodową, jak Boy, może mnie zgubić w oczach tych nielicznych może, którzy mnie jeszcze względnie dobrze rozumieją — może nawet było to w programie pewnych ludzi, aby taką rzecz zainscenizować — trudno — muszę iść dalej tą drogą, na której zupełnie świadomie się znalazłem, a właśnie dlaczego ja, a nie kto inny (jak pytał się zdumiony jakiś kretynoid), to dlatego, że nikogo innego w tem właśnie miejscu narazie niema.

*) A propos śmierci przychodzi mi na myśl następująca refleksja: czy jest możliwem w jakimś cywilizowanym kraju, aby ktoś 1) musiał walczyć o wyższy poziom literatury i krytyki artystycznej jako taki, explicite, a nie pośrednio i co ciekawsze, aby 2) był przez 12 lat tej walki albo ignorowany, albo gnębiony bez wyboru środków przez całą nieomal sferę literatów i krytyków i żeby mimo sprecyzjowanych poglądów jego, nikt z nim rzeczowo nie dyskutował, a tylko wszyscy systematycznie utrącali go. Dziwne.

Boy — pogromca Wyspiańskiego

Zaledwie rozpoczęliśmy kampanję w sprawie Boya, gdy już postawiono nam dwa kardynalne zarzuty: 1) Zapowiedziana przez was „likwidacja" Boya nie jest możliwa; 2) problem Boya — nawet w ujęciu i zakresie takim, jaki wy podajecie — nie istnieje.

Aby nie kłócić się długo o sprawy, których dyskutowanie przeszkadza nam iść dalej, rozprawiamy się zaraz na wstępie z temi zarzutami, które — zdaniem naszem — polegają na nieporozumieniu.

LIKWIDACJA.

Jest rzeczą oczywistą, że nie możemy „zlikwidować" Boya, w tem znaczeniu, że przestanie on wogóle istnieć, pisać, czy działać. Byłaby to arcy-naiwna interpretacja naszej zapowiedzi. Narzędziem naszej walki jest pióro, terenem literatura i wogóle zagadnienia, związane z intelektem i kulturą. Zlikwidować kogoś — w tej dziedzinie — znaczy: przeprowadzić druzgocącą krytykę jego systemu pojęć, metod i działalności pisarskiej, popartą wszechstronnemi, a dobrze umotywowanemi argumentami. Że ktoś, po tak gruntownie przeprowadzonej krytyce, nie zamilknie i będzie pisał dalej, to jest w naszym rodzimym bałaganie umysłowym zupełnie możliwe i nie obchodzi nas to wcale.

Nota. Przykładem Winawer, który w opinji każdego myślącego człowieka został „zlikwidowany" bez reszty za pomocą nieodpartych argumentów, a mimo to pogwizduje sobie beztrosko i hasa dalej, jak gdyby nigdy nic...

PROBLEM.

Ci, którzy twierdzą, że Boy, jako „istnienie poszczególne", jako jednostka, wraz z całym swoim światopoglądem, a nawet działalnością pisarską, nie jest „problemem" — mają słuszność. Podobnie rzecz się miała z Winawerem. Mimo to S. I. Witkiewicz, rzutując nieprzyzwoity proceder intelektualny Winawera na płaszczyznę społeczną, nazwał „zjawiskiem Winawera" zabieranie głosu w sprawach, o których się nie ma zielonego pojęcia. Tembardziej wolno nam mówić o „zjawisku Boya", a nawet podnieść je do rangi problemu, gdyż rozmiary jego, rozgłos i wpływ społeczny — przewyższają tamto conajmniej o 1,000 proc.

Powiedzieliśmy już w poprzednim artykule, że „rozległość terenu działalności Boya, jego ekspansja, a przedewszystkiem jego wciąż rosnący wpływ na masy inteligencji i pseudo - inteligencji—każą przyznać temu zjawisku rangę problemu. Dodajmy jeszcze zjawisko społeczne „nagminnej wielbiączki" otaczającej Boya (poruszone przez Irzykowskiego), oraz zagadnienie „literatury upadku", o którem pisaliśmy w poprzednich numerach „Zetu", zagadnienie znane nietylko u nas w Polsce, lecz w całej Europie zachodniej i środkowej, które przykład Boya ilustruje najdoskonalej na naszym polskim gruncie — a będziemy mieli chyba dość motywów uznania „zjawiska Boya" za problem.

Może ktoś teraz sto razy powtarzać, że problem Boya nie istnieje ale cóż nas to może obchodzić. Póki ten ktoś nie poda nam motywów swego gołosłownego twierdzenia i słusznych racyj, zdanie jego nie będzie brane pod uwagę.

Sapienti sat! Chyba wolno nam już iść dalej.

Z TEATRU DO KABARETU.

Szukając genezy i przyczyn pierwotnych obecnego stanu życia umysłowego i kulturalnego w Polsce, stanu, który wielu określa jako ponury i zawstydzający, a przeciw któremu nabrzmiewa dzisiaj potężny bunt młodych — wolno nam chyba cofnąć się wstecz, ku czasom przedwojennym, czasom Młodej Polski, której gniazdem był Kraków Przybyszewskich, Rydlów, Tetmajerów, itd., a apogeum, szczytem osiągniętej wielkości — KRAKÓW WYSPIAŃSKIEGO.

Cała potencjalność twórcza polskiego genjuszu dziejowego, cała powaga i wzniosłość tego, co wolno nam nazwać syntetycznie **duchem prometeizmu polskiego** (z którego **wara** natrząsać się panom kabareciarzom i spryciarzom, bo skala tych spraw przerasta pojemność ich móżdżków!, — zogniskowała się wówczas w tym cichym, nadludzkim człowieku, którego będziemy kiedyś rzeźbić jako polskiego Świętego, z gołębiami Marjackiem nad głową, a z Wawelem na rękach. W tym duchu trawionym ekstatycznemi ogniami Sztuki („mais l'esprit — colonne de feu"— jak mówił sam Wyspiański) lągł się i rozbudowywał w tych latach fenomen, jedyny w dziejach literatury dramatycznej, **nowy teatr polski**, który miał zawrzeć w sobie całą polską rzeczywistość przeszłą i przyszłą, targnąć sumieniem narodowem, przetworzyć, przebudować od podstaw świadomość zbiorową społeczeństwa, aby ją przygotować do niesłychanych wydarzeń dziejowych, zawisłych nad Polska, Europą i globem.

„Czasy idą większe niźli ludzie, czasy idą które nas przerosną" — pisze jeden z poetów powojennego pokolenia. Wielkim czasom trzeba wielkich ludzi. Wyspiański czuł i wiedział, że radośnie - tragiczny Los zawisł nad jutrem Polski — i chciał wypełnić to, co Norwid określa, jako obowiązek społeczny poety, „organizować wyobraźnię narodu", aby pomieściła w sobie ogrom rzeczywistości historycznej i zdołała udźwignąć jarzmo wielkości.

Krzyczały i szlochały ze sceny krakowskiej dramaty Wyspiańskiego. Buntowało się przeciw nim tchórzostwo i wygodnictwo wczorajsze dotknięte w swojej nicości umysłowej i moralnej. Ale siła duchowa tej sztuki zaciążyła nad literaturą, nad sumieniem społecznem, nad umysłowością młodego pokolenia. Wyszła, aby zwyciężać.

I w tym samym czasie, jako znakomita przeciwwaga wielkości, rodziły się też „Słówka" Boya, produkt filuternie - trywjalnej pornografji i wstępował na arenę literatury twórca i inspirator Polski kabaretowo - seksualnej, zbierając laury i oklaski z estrady „Zielonego Balonika".

Tragikomiczna była ta antynomja. Niech się uśmieją nad nią żałośnie ci wszyscy, którzy odwiedzą Kraków w dniach uroczystości jubileuszowych i staną nad trumną zmarłego w głodzie i zaszczutego przez faryzejską dostojność narodową poety. Tragikomicznem było i jej rozwiązanie. Znak zapytania zawieszony pomiędzy „Zielonym Balonikiem" (!) a „AKROPOLISEM" — nie trwał długo. Szala przeważyła się, i Boy zwyciężył. Duch Wyspiańskiego, wygnany od serc mózgów polskich, egzorcyzmowany kabaretem, przestał niepokoić świadomość narodowa. Wzięli ją w jasyr, hałaśliwie i bunczucznie, inni ludzie. Było to „Qui pro quo" nielada (kiedyś, przyszłe pokolenia będą się śmiać z nas do rozpuku, żeśmy się tak dali wziąć na kawał). Ci ludzie, którym Boy otworzył drzwi, by przeszli po trupie tragedji polskiej do... kabaretu (dawniej „Qui pro quo", dziś już poprostu: „Banda"), zdemaskowali się już dziś otwarcie w swych „Wiadomościach Seksualnych" czem są i co potrafią.

Byłoby grubem nieporozumieniem, gdyby nas ktoś wziął za kaznodzieji i surowych ascetów, którzy biczują, bliźniego za propagandę zdrowego, a choćby i trywjalnego śmiechu. Śmiech i kabaret mogą sobie istnieć: są nawet potrzebne. Byleby ten towar sprzedawano nie w samej świątyni sztuki, lecz na straganach, na rynku.

Nie to uważamy za tragiczne, że jakiś Boy produkował się u stóp Wawelu-Akropolisu... w jakimś Zielonym Baloniku, — lecz to, że ten kabaret przemógł nasz wielki teatr narodowy, że tamten zwiądł i schronił się do trumny, a ten kwitnie, i panoszy się, jako jedyny reprezentant naszej kultury, że puścił tysiączne pędy, rozgałęziając się po oficjalnych fotelach, redakcjach, placówkach kulturalnych i salonach, które nadają ton naszemu życiu umysłowemu.

Tam, na deskach „Zielonego Balonika", (którego dzieje spisane piórem Boya omal nie zostały uwieńczone państwową nagrodą literacką!) — rozpoczął się ten smutny proces drążenia i karłowacenia kultury duchowej narodu, proces, którego owoce oglądamy dzisiaj w postaci zalewającej nas cynicznie i natrętnie „literatury upadku".

W tem kabaretowo - seksualnem źródełku, pławiła się i pluskała dusza Boya zbyt ochoczo, by nie stracił on poczucia różnicy między błazeństwem a godnością, plotką a prawdą, narządami płciowemi a mózgiem, pornograficzną seksuologją a nauką. Mentalność jego, prężna i impulsywna, zadziwiająca pomysłowością i bystrością obserwacji — zmanierowała się i wypaczyła odrazu u wstępu jego działalności pisarskiej. W tem pierwiastkowem skarłowaceniu ma swoje źródło cały dzisiejszy Boy-odbronzownik i Boy seksualny.

BOY - ODBRONZOWNIK.

Boy miał zupełną słuszność, stwierdzając, że nasi t. zw. wieszczowie zostali „zabronzowani" w sposób kłamliwy, powierzchowny i karygodny przez historyków literatury. Tych ostatnich określił dosadnie Brzozowski, jako „systematycznych grabarzy genjuszów". Zrobiono z wieszczów uznane świętości narodowe (specjalnie odnosi się to do Mickiewicza), kadząc im wzniosłym, wyświechtanym frazesem i mumifikując ich bezpłodnem komentatorstwem i przyczynkarstwem. Ludzie ci zabili wszystko, co najistotniejsze w wielkiej spuściźnie romantyzmu: zabili żywą jaźń twórczą, samego ducha genjuszów i prawdę ich dzieła. Odstręczyli od nich młodzież przez swą nudną, szufladkową, szkolarską interpretację. Cała ta wpływologja, ta rzemieślnicza robota, grzebiąca się w analizie szczegółów, oddalała tylko świadomość społeczeństwa od Mickiewiczów i Słowackich, zamiast ją przybliżać.

Boy napiętnował to i zakasał rękawy i zabrał się do robót renowacyjnych. Stwierdził, że mimo tyloletnich badań życiorysy wieszczów nie są nam dobrze znane; że kryje się w nich mnóstwo nierozwikłanych tajemnic; że trzeba ukazać w nowem świetle człowieka i dzieło; że trzeba ludzi żywych i prawdy o samej istocie ich stosunku do rzeczywistości.

Zajął się Mickiewiczem. Ten interesował go najbardziej i w jego życiu dostrzegał najwięcej tajemnic i problemów.

I od czegóż zaczął? Od tego, czem przesiąkła cała jego mentalność, ukąpana w „Zielonym Baloniku" i w atmosferze perypetyj płciowych, specyficznej dla wielbionej przezeń literatury francuskiej. Od demaskowania roli kobiet w życiu wieszczów, od ich narządów seksualnych, od plotek alkowianych itp. Jego zdaniem — to właśnie czyni człowieka bliskim społeczeństwu i żywym.

Robił to rzekomo w tym celu, by odsłonić naszym oczom „dramat wielkich duchów". Ale, rzecz dziwna, dramatem tym — znajdującym najpełniejszy wyraz w ich dziełach („L'esthetique c'est exhibition poetique" — mówi Wroński) — nie interesował się wcale. Dlaczegóż ludzie czytają tak zachłannie żywoty wielkich ludzi? Bo noszą w sobie wieczysty problem swego własnego **człowieczeństwa**, wieczysty niepokój i nienasycenie, dążność do rozszerzenia swej jaźni. Genjusze urzeczywistniają w sobie i w swych czynach ten potencjał człowieczeństwa, jaki tkwi w każdym pionku społecznym, człowieku z tłumu. I ten „ktoś" z tłumu szuka spotęgowania swego Ja w duchu genjusza. Ten pęd ku wielkości, tę dążność arcyludzką trzeba podsycać. Tymczasem Boy gasi ją i pomniejsza. Uspakaja: nie bój się, kochanku, oni byli tacy, jak i ty, a to co w nich wielkie, nadludzkie — to tylko ślady ich przeżyć seksualnych. Przyczyny tego nadczłowieczeństwa szukaj nie w samorzutności ich ducha, w twórczym rozumie — lecz w organach płciowych. „Ach, więc to taka podrywka — mówi czytelnik, nawpół uspokojony, a nawpółrozczarowany. I odtąd śmieje się ze „wzlotów i dramatów ducha", z „natężeń osobowości", z „problemu nadczłowieczeństwa" — jednem słowem, z wszystkiego, co wiąże się z wyższym nieznanym przeciętnemu śmiertelnikowi stanem duszy, tem prawdziwem **zolbrzymieniem indywidualności twórczej**, które zwiemy genjuszem.

Budzenie w duszyczkach ludzkich płaskiego zadowolenia (z pomniejszenia olbrzymów, to schlebianie rzeczy brzydkiej i niskiej, to robota destrukcyjna (z wyższego punktu widzenia) i szkodliwa. A że skłonności „zielono - balonikowe" ciągną Boya coraz bardziej w tę stronę, dowodzi obecna jego postawa, zajęta w „Życiu świadomem" (dodatku do „Wiad. Literackich"), zdradzająca się najwyraźniej w żartobliwym, a znaczącym artykuliku jego pióra, wskazującym (anekdotycznie) źródło wielu „metafizycznych" stanów duszy — w niezałatwionej potrzebie fizjologicznej bardzo podrzędnego gatunku. W tem świństwie, czy błazeństwie — nie wiadomo doprawdy jak to nazwać — zdemaskował się Boy nazbyt cynicznie i trywjalnie.

Wolno byłoby Boyowi naświetlać i uzupełniać „dramaty ducha" Mickiewiczów i Słowackich zapomocą analizy ich życia prywatnego i ich systemu nerwowo - seksualnego (choć to u genjuszów jest mniej istotne, wobec supremacji **rozumu twórczego**!)—gdyby to było dlań **środkiem**, a nie celem. Ale Boy obraca wszystko na wspak. Dzieło tych ludzi nie obchodzi go wcale. Wszelkie problemy wszechludzkie, a zwłaszcza metafizyczne, wkraczające w sferę filozofji czy religji, są mu obce i obojętne (ślepotę i głuchotę Boya na te problemy wykażemy na innem miejscu), choć właśnie one są tu jedynie istotne i wokół nich krążyło całe ich życie, jak planeta wokół słońca. Ten indyferentyzm duchowy i ideowy Boya jest zaraźliwy; za jego przykładem idą czytelnicy, grzebiąc się w sprawach drugorzędnych, a łechtających im mózgi swą pikanterją. A że są oni naogół o wiele głupsi i płytsi od Boya, więc grzęzną po uszy w tych bzdurach, alkowach, skandalikach i pieprzykach — zabijając w Mickiewiczu człowieka, a odkrywając i kontemplując z ohydnem mlaskaniem koneserów zwierzę.

Odkłamywanie i odbronzowywanie jest konieczne. Nauka szuka pewności i prawdy. Niech to jednak będzie istotnie nauka, a nie plotka dla tłumu, gwoli popularności i reklamy. Społeczeństwo nasze jest tak ogłupione przez niski poziom prasy, tak niezdolne do poważnego wysiłku intelektualnego, tak rozsmakowane w szukaniu samych tylko senzacyjek i rozrywek (byle nie musiało myśleć)—że trzeba mu innych zainteresowań i innej szkoły umysłowej, niż ta, którą mu Boy chce wszczepić. Niech Boy przestanie być starą babą-plotkarą, podpatrującą i szeptającą kumoszkom na ucho dykteryjki z życia wielkich ludzi, niech się zabierze do poważnej pracy nad sobą, niech uprawi rzetelnie swój intelekt, niech wreszcie nauczy się patrzeć na historję, zdarzenia i ludzi z nowej, rozleglejszej perspektywy — wtedy może zrozumie (o ile nie stał się manjakiem seksuologji), że robił dotychczas tylko zamęt w sumieniach i głowach ludzkich — i zacznie swą akcję odbronzowywania nanowo i inaczej.

j. b.

Aby usunąć raz na zawsze wszelkie nieporozumienia, zaznaczamy raz jeszcze, że S. I. Witkiewicz pisuje w „Zecie" na prawach gościa, posiadając swój własny, odrębny od naszego światopogląd — i niema nic wspólnego z założeniami ideologicznemi, oraz z taktyką bojową redakcji. M. in. zbieżność zarzutów postawionych przezeń Boyowi z podjętą przez nas kampanją — jest nazupełniej przypadkowa. Dodatki o Boyu w art. S. I. W. były napisane przed 1.XI — i nie zostały w niczem zmienione.

Filozofja pedagogji H.-Wrońskiego

W „Ruchu Pedagogicznym", nr. 7 i 8, znajduje się artykuł Czesława Jastrzębca-Kozłowskiego p. t. „Hoene-Wrońskiego Filozofja Pedagogji", będący bardzo głębokim wywodem tej części doktryny Wrońskiego, która zajmuje się wychowaniem nowego, absolutnego człowieka; aby odtworzyć poglądy filozofa jak najwierniej, czerpie on przeważnie wprost ze źródła, sięgając do obszernych cytatów z dzieł Wrońskiego—tam jednak, gdzie zagadnienie wymaga zbliżenia go do umysłowości czytelnika przez omówienia, czy dokładniejsze objaśnienia, uzupełnia rzecz własną, głęboką interpretacją. Twórcza praca jego nad materjałem zaczerpniętym z doktryny Wrońskiego, ujawnia się w samej konstrukcji artykułu, polegającej na zestawieniu i syntetycznem ujęciu szeregu problemów i ich rozwiązań, rozrzuconych po kartach wielu dzieł myśliciela. Jest to jedno z dwóch najważniejszych zadań, nastręczających się współczesnym badaczom, apologetom i komentatorom Wrońskiego; pierwszem z nich jest właśnie syntetyzowanie (w przekroju pewnych zagadnień) całego olbrzymiego materjału myślowego, zawartego w setkach dzieł i rękopisów Wrońskiego, dla ułatwienia pracy czytelnikowi, dla którego poznanie całokształtu doktryny jest niemożliwem — drugiem zaś jest rozwijanie i rozszerzanie systematyczne poszczególnych części składowych tej doktryny, dla wydobycia z nich tego, co Wroński założył niejako w ziarnie, a czego z powodu wszechstronności swych prac, nie miał wprost czasu rozwijać (n. p. filozofja muzyki, skondensowana na kilku stronach listu do Durutte'a, filozofja estetyki, pomieszczona w kilku tablicach i t. p.).

Punktem wyjścia artykułu jest scharakteryzowanie stanu obecnego pedagogji, a mianowicie braku celowości wyższej, celu **absolutnego** wychowania. Konkluzją artykułu jest stwierdzenie, że celem tym jest **stworzenie się własne człowieka** — że tedy wysiłki pedagogów nowoczesnych winny iść w kierunku uprawy **samorzutności** rozumu ludzkiego, bo tylko przez samorzutność, przez **twórczość** własną może być osiągnięty cel najwyższy wychowania, tożsamy zresztą z celem absolutnym całej ludzkości wogóle.

Autor zaznacza, że wysiłki wielu nowoczesnych reformatorów wychowania zmierzają — świadomie, czy intuicyjnie w tym właśnie kierunku. Zrozumiano już, że nowa kultura i nowy człowiek powstać mogą tylko na tej drodze. Podziwiać należy prekursorską potęgę genjuszu Wrońskiego, który już na początku ubiegłego wieku nietylko przewidział dzisiejszy przełom i kierunek dążeń świata cywilizowanego, ale wykreślił w sposób ostateczny i niezachwiany cel absolutny ludzkości, i wszystkie środki, jakich winna ona użyć do tego celu.

Studjum swoje podzielił Cz. J. Kozłowski na następujące części systematyczne: 1) Istota i zadania pedagogji (określenie celu absolutnego ludzkości, stanowiącego zarazem cel absolutny wychowania); 2) Prawo Tworzenia i Prawo Postępu (określenie dwu metod filozoficznych doktryny Wrońskiego, dla wyjaśnienia genezy Prawa Postępu, którego poznanie niezbędne jest dla określenia celu najwyższego rozwoju historycznego ludzkości); 3) Cele postępowe ludzkości (streszczenie Prawa Postępu, przez ukazanie, jak zakładały się kolejno w dziejach coraz nowe cele, umożliwiające ludzkości stopniowe dźwignięcie się jej od stanu względnego, nawpółzwierzęcego, aż do stanu absolutnego); 4) Stopnie świadomości (określenie — na podstawie filozofji psychologji Wrońskiego — 5-ciu stopni świadomości, przez jakie przechodzi człowiek w dążeniu swem do stanu absolutnego, oraz wykazanie, że właśnie rozwój dziejów służyć ma do przeprowadzenie ludzkości przez te kolejne, coraz wyższe szczeble świadomości, aż do osiągnięcia, w dalekiej przyszłości, jaźni transcendentnej, którą Wroński nazywa **Słowem czystem**; 5) kształcenie samorzutności (wskazanie uprawy samorzutności rozumu—będącej nie czem innem, jak **mocowładnością stwórczą naszego Ja**, czyli Słowem, — jako jedynie właściwego środka nowej pedagogji dla osiągnięcia jej celu absolutnego, t. j. stworzenia się własnego człowieka).

Artykuł nie popularyzuje zagadnienia, toteż jest on niewątpliwie przeznaczony dla tych pedagogów, którzy polotem umysłu umieją wzbić się ponad mechanizm i szablon wychowania i szukają rozwiązania najwyższych problemów pedagogji w sferze jej teleologji absolutnej.

Najbardziej ważkim w całym artykule (przynajmniej dla umysłów, przygotowanych do rozważania podstaw spekulatywnych filozofji absolutnej) jest ustęp 2-gi p. t. „Prawo Tworzenia i Prawo Postępu", zwłaszcza zaś ukazanie genezy tych dwu praw najwyższych, z których pierwsze jest przejściem od Wolności do Konieczności, zaś drugie przejściem od Konieczności do Wolności.

Pod sąd opinji publicznej!

Dn. 2 grudnia odbyła się w Sądzie Okręgowym rozprawa pomiędzy Zenonem Przesmyckim a Jerzym Horzelskim („Jutro Pracy") i Jerzym Braunem („Zet"). Horzelski oskarżony był o zarzucenie Miriamowi, iż ten „w niesłychanej chciwości gromadzenia rękopisów wszedł w posiadanie rękopisów ś. p. Żeromskiego, przekazanych testamentem Penclubowi", oraz że przywłaszczył sobie należący do kogo innego, a pożyczony mu rękopis Wrońskiego.

Przewód sądowy ujawnił, że wprawdzie Żeromski przekazał Pen-clubowi swoje rękopisy, ale Pen-Club z powodów technicznych spuścizny tej dotąd nie objął w posiadanie; znajduje się ona w rękach wdowy po ś. p. Żeromskim, a więc nie u Mirjama. Jednakowoż Horzelski, który zwracał się do Mirjama z prośbą o pozwolenie zapoznania się z temi rękopisami, gdyż zajmował się sprawą utworzenia muzeum im. Żeromskiego w Nałęczowie — wywnioskował z niejasnej odpowiedzi Miriama, że ten rękopisy te ma, ale ich nie da. Co do przywłaszczenia rękopisu Wrońskiego rzecz miała się tak (podług zeznania świadka Chomicza), że rękopis ten, 3-tomowe dzieło p. t. „Creation absolue de l'humanite" był własnością ks. Oraczewskiego; po pewnym czasie jeden z tomow znalazł się w rękach Miriama, który podobno otrzymał go od Cieszkowskiego i twierdzi, że całość dzieła należy do niego.

Horzelski skazany został na 6 miesięcy aresztu, z umorzeniem kary przez amnestję.

Braun oskarżony był o przedruk w „Zecie" zarzutu Horzelskiego, iż Miriam wszedł w posiadanie rękopisów ś. p. Żeromskiego, przekazanych Pen-Clubowi. Przewód sądowy ujawnił, że Braun przedrukował ten ustęp w dobrej wierze, na podstawie relacji ustnej Horzelskiego, którą słyszał już rok przed powstaniem pisma „Zet" i przed podjęciem kampanji przeciw Miriamowi. Słów: „wszedł w posiadanie", ani słów: „w niesłychanej chciwości gromadzenia rękopisów", nie uważał za zniesławiające, gdyż bibljofile — zbieracze w rodzaju Miriama chciwością taką się odznaczają. Ustęp ten przedrukował Braun wyłącznie w charakterze przyczynku do głównej sprawy spuścizny rękopiśmiennej po Hoene-Wrońskim i Norwidzie, która znajduje się w posiadaniu Miriama od lat kilkudziesięciu, a której on nauce i społeczeństwu nie udostępnia.

Zarzuty w sprawie stosunku Miriama do tej bezcennej spuścizny zostały przez skarżącego przemilczane; Braun uważa je wobec tego za słuszne i podtrzymuje je w dalszym ciągu. Postępowanie Miriama, jego bezczynność przez lat 35, jego lekceważenie opinji naukowej i publicznej, domagającej się wyjaśnień, oświetlił świadek Chomicz, którego zdaniem Miriam ciężko zawinił wobec społeczeństwa polskiego. Cała kampanja, wytoczona przez Brauna, podjęta była tedy w interesie publicznym, a że podjęta była bezinteresownie — co stwierdzono — uczciwym jej intencjom nic zarzucić nie można. Braun okazał odwagę cywilną, biorąc na siebie trudną i niewdzięczną rolę wystąpienia przeciw Miriamowi, b. ministrowi sztuki, a więc postaci szanownej i suggestjonującej opinję publiczną swemi zasługami. Szereg uczonych uważał wystąpienie takie za korzystne i konieczne. Już ś. p. Leopold Jaworski w liście do świadka Chomicza zapytuje, czy nie należałoby wytoczyć przed forum publiczne sprawy opieszałości Miriama w opracowaniu i wydaniu dzieł Wrońskiego. Braun więc spełnił tylko misję oddawna oczekiwaną.

Reasumując: 1) Braun **przedrukował** tylko i to w najlepszej wierze zarzuty Horzelskiego, z podaniem źródła (i to — w oględności swej — tylko niektóre); 2) słów inkryminowanych za zniesławiające **nie** uważał; na zniesławianiu Miriama bynajmniej mu nie zależało: 3) **własne** zarzuty Brauna, dotyczące Wrońskiego i Norwida nie zostały przez skarżącego zakwestjonowane; 4) Braun działał w interesie publicznym, wołając o udostępnienie społeczeństwu bezcennych skarbów nauki i sztuki; 5) cała działalność dziennikarska Brauna w wydawanych przezeń pismach: „Gazeta Literacka" i „Zet" była ideowa, bezinteresowna, i przynosiła mu zawsze tylko materjalne straty; i w tym wypadku Braun walczył o dobro ogółu, znajdujące się w nieodpowiedzialnych rękach.

Wprawdzie oskarżyciele usiłowali zacieśnić zakres sprawy do jednego fragmentu, do zarzutu Horzelskiego co do rękopisów Żeromskiego, w której to sprawie Braun **nie chciał nawet przeprowadzać dowodu prawdy** — lecz rzecz przeniosła się siłą faktu na szerszą platformę; inaczej bowiem rozpatrywanie jej nie miałoby żadnego sensu, ani logicznego ani prawnego.

Obrońca Brauna dołączył do aktów sprawy obszerny materjał dowodowy, w postaci szeregu listów poważnych osobistości ze świata naukowego, oraz wielu artykułów i notatek prasowych.

Braun **został skazany na 3 miesiące aresztu** z umorzeniem kary przez amnestję. **Wniósł apelację.**

Proces o najwyższe dobra duchowe, dławione i przetrzymywane w ukryciu przez Z. Przesmyckiego nie jest ukończony. Sprawa ta przeniesiona będzie przed sąd opinji publicznej. Należy zapytać, czy jest w społeczeństwie polskiem jakaś siła moralna, zdolna zmusić ludzi, poczynających sobie lekkomyślnie z bezcennemi skarbami wiedzy — do zdania rachunku z ich posiadania. Czy jest jeszcze w Polsce sąd sumienia społecznego, któryby powiedział pewnym ludziom, że prócz zaszczytów, honorów i spoczywania na niezasłużonych laurach — istnieje jeszcze OBOWIĄZEK NARODOWY! Czy czysta, bezinteresowna, ideowa walka o dobra wartości wiecznej, nieśmiertelnej — może być zakończona jedynie skazującym wyrokiem sądowym — czy też powinna i musi być rozstrzygnięta nie w ramach formalistyki prawnej, lecz przed sądem sumienia społecznego.

Kto właściwie był tu oskarżonym, a kto oskarżycielem?

KONCERT PROKOFJEWA

Piątkowy koncert symfoniczny poświęcony twórczości Sergjusza Prokofjewa składał się z numerów bardzo różnorodnych. Nie wiem, czy było słusznem przeładowanie programu utworami operowemi i baletowemi, nie tłumaczącemi się wystarczająco w oderwaniu od akcji i obrazów, jakie ilustrują. Urywki z opery „Gracz" zdradzają duży humor charakterystyczny autora i odpowiadają dosyć dobrze znanym postaciom z powieści Dostojewskiego. Wykonanie jednak bez akcji operowej nie mają wystarczającej logiki wewnętrznej, nie wiążą się w całość muzyczną. Więcej znacznie walorów czysto muzycznych posiada znana już w Warszawie suita z baletu „Błazen".

Winę tego, że również i słynne „Brzydkie kaczątko" nie wywarło głębszego wrażenia, ponosi do pewnego stopnia wykonawczyni partji wokalnej, p. Lina Szlubera - Prokofjewowa, żona kompozytora. W utworze tym, będącym ilustracją znanej bajki Andersena, tekst odgrywa rolę zasadniczą: niestety nie można było zrozumieć ani słowa z tego co śpiewała p. Prokofjewowa i ilustracja muzyczna w akompanjamencie orkiestry nie tłumaczyła się zbyt jasno, tem bardziej, że i pod względem wokalnym wykonanie nie odznaczało się żadnemi szczególnemi zaletami.

Lepiej niż wszystkie inne numery programu razem wzięte przedstawił wszechstronność twórczości Prokofjewa V koncert fortepianowy, wykonany przez kompozytora. Na tle tego koncertu, składającego się z pięciu części, najlepiej się dają zanalizować charakterystyczne cechy swoistego talentu autora.

Nie wiem czy jest inny muzyk o podobnie nieokiełznanej żywiołowości pełnej jakiejś nieposkromionej pasji, która jednak dzięki niezwykle oryginalnej, zwartej i porywającej rytmice nigdy nie jest dzika i nawet w momentach najwyższego rozpasania posiada pewną klasyczną prawidłowość. Ta żywiołowość, przejawiająca się w pierwszej i trzeciej części koncertu, jest naogół uważana za najcharakterystyczniejszą cechę Prokofjewa, nie wyczerpuje jednak bynajmniej jego twórczości. Chciałbym zwrócić specjalną uwagę na inną zupełnie stronę jego talentu, na wskrzeszenie w muzyce nowoczesnej czystego liryzmu (zaznaczam liryzmu, a nie romantyzmu). Krytycy, zarzucający Prokofjewowi bezduszną „mechaniczność" i brak liryzmu, nie rozumieją chyba pojęcia liryzmu i utożsamiają go z sentymentalizmem. Ale w takim razie można byłoby nazywać muzyką mechaniczną również twórczość Bacha. Nie znaczy to, abym chciał zestawiać z Prokofjewym Bacha, ale chcę zwrócić uwagę na to, że Prokofjew jest jednym z pierwszych kompozytorów nowoczesnych, którzy powrócili do czystości lirycznej melodji, jaka cechowała okres przedromantyczny. Chodzi mi o pojęcie melodji, której piękno tkwi nie w elementach uczuciowych jakie ona wyraża, ale w jej wewnętrznej logice, w czystej doskonałości jej rysunku. W okresie romantycznym melodja jest zbyt przepojona pierwiastkami uczuciowemi, u Liszta, Wagnera i ich współczesnych staje się coraz bardziej patetyczna i zawikłana, aż wreszcie wchodzi w okres, gdy już przestaje być melodją. Pozostają strzępki motywów, urywki dążności melicznych, gubiące się w przesubtelnieniu rytmicznem, harmonja staje sę coraz bardziej dominującym pierwiastkiem, co jest widoczne np. w ostatnim okresie twórczości Skrjabina. Impresjonizm ruguje zupełnie melodję jako pierwiastek samodzielny, stawiając ją niżej od elementów kolorystycznych i rytmicznych.

Otóż właśnie Prokofjew był jednym z pierwszych, którzy powrócili do melodji, mającej własną logikę i zdecydowaną rytmikę, a nie będącej pewnego rodzaju figuracją funkcyj harmonicznych. Ten stan absolutnej niezależności melodji istniał w podobnej czystości bodaj że tylko w czasach Bacha.

Tło harmoniczne i forma w jaką przyobleka swe tematy Prokofjew są bardzo swoiste i nawet na tle najbardziej nowoczesnej muzyki, nie cofającej się przed najoryginalniejszemi efektami, odznaczają się niezwykłą świeżością. Przykładem takich olśniewających pomysłów może być początek drugiej części koncertu (Moderato). Część ostatnia zawierała szereg momentów o niezwykle szlachetnym rysunku.

Osobne słowo należy się Prokofjewowi jako pianiście. Jest on bezsprzecznie najlepszym wykonawcą swoich utworów. Fenomenalna, niewiarogodna wprost, choć nieco sucha siła uderzenia cechowała Prokofjewa już podczas dawniejszych jego występów: osiągał on jednak te efekty dynamiczne wówczas z pewną szkodą dla precyzji. Tym razem jednak jego walory pianistyczne wprowadziły słuchaczów w zdumienie i zachwyt. Posiada on obecnie technikę o nieomylnej pewności, o wspaniałych akcentach dynamicznych i niezwykłej przejrzystości w prowadzeniu tematów; ruchy jego są spokojne i nadzwyczaj celowe.

Zalety te uwydatniły się zwłaszcza w wykonaniu „Visions fugitives" (utworu dość wczesnego, w którym nie wyzbył się jeszcze autor pewnego sentymentalizmu), w numerach bisowych, oraz w fenomenalnie zagranem „Suggestion diabolique".

Konstanty Régamey.

W obronie unizmu

Wrażenia, jakich doznawałem w miarę lektury artykułu „Z kłonicą na łopatologję unistyczną", wzmagały się w prostym stosunku do niezachwianej pewności siebie, objawianej przez Sebyłę. Najpierw dziwiłem się tylko, stopniowo zdziwienie przeszło w osłupienie, połączone z zażenowaniem: że też może porywać się na krytykę teorji plastyki człowiek, organicznie pozbawiony zdolności odczuwania plastycznego.

Bo nie jest to już, tylko nieporozumienie. Atak Sebyły na unizm tylko w małej części jest owocem niezrozumienia, nieświadomego przekręcania sensu, świadomego czepiania się poszczególnych zwrotów i wyrywania ich z kontekstu dla ukazania rzekomej „łopatologji", i tylko w części można go „wytłumaczyć" grubemi błędami logicznemi. Zaczepność i napastliwość tych kłonicowych kolumn wynika już nie ze zwykłego niezrozumienia, — lecz z zupełnej, **organicznej niezdolności do zrozumienia teorji plastyki** przez człowieka nieumiejącego patrzeć. Sebyła rozumie naogół słowa i logiczny sens zdań Strzemińskiego, nie pojmuje ich **odpowiedników plastycznych.** Jest to tak, jakby głuchoniemy dowodził, że nie może istnieć dźwięk, bo nie zajmuje miejsca w przestrzeni. Władysław Sebyła krytykujący książkę Strzemińskiego i Kobro robi wrażenie głuchoniemego piszącego rozprawę o sonacie Beethovena na podstawie obserwacji ruchu palców i klawiszy.

Czyż można nie ulec zażenowanemu zdumieniu, stwierdziwszy, że Sebyła do teorji **plastyki** zabiera się jak do „mechanicznych" pomysłów, wyssanych z palca? Nie wierzę, żeby znalazł się taki drugi krytyk w Polsce, któryby nie wiedział, że teoretyczne rozważania estetyczne tworzącego artysty są **komentarzem jego doznań plastycznych.**

Powtarzam: książka Kobro i Strzemińskiego jest teoretycznym wyrazem ich odczuwania plastycznego, z tego punktu **widzenia** (dosłownie) winna być rozpatrywana, t. zn. nietylko rozumiana, ale jej rozumienie winno być sprawdzane **odczuwaniem plastycznem;** w tym celu przecież autor zgrupował **reprodukcje** rzeźb. Strzemiński przeciwstawia koncepcji bryły w rzeźbie — jako **formy** zamkniętej samej dla siebie, t. zn. niewiążącej się kompozycyjnie z przestrzenią poza bryłą — koncepcję rzeźby przestrzennej. Strzemiński mówi: 1) rzeźba stanowi część przestrzeni, warunkiem jej **organiczności** jest związek z przestrzenią: 2) rzeźba nie jest kompozycją formy samej dla siebie, lecz kompozycją przestrzeni.

Oczywistą jest rzeczą, że artyście chodzi tu o **doznawanie plastyczne** przestrzeni. Sebyła wyśmiewa gdzieś powiedzenie Strzemińskiego: „Przestrzeń myślimy sobie jako rzecz". Nie rozumie, że co innego jest pojęcie filozoficzne, czy fizykalne przestrzeni, a co innego jej pojęcie **plastyczne, rzeźbiarskie.** Dla Sebyły, jako dla poety, może będzie tu instruktywną częsta metafora Kadena o miętoszeniu „**ciała przestrzeni**".

Nie odczuwając tego elementarnego faktu, zarzuca Sebyła: „Poco mówić o rzeźbieniu, jeśli chodzi o abstrakcyjne podziały przestrzeni. Teoretycznie mogę dzielić przestrzeń płaszczyznami na różne sposoby, ale przytem nie powstanie jeszcze rzeźba".

Zdanie to jest klasycznym przykładem niezdolności zrozumienia i ślepoty plastycznej Sebyły. Sebyła rozumuje, nie patrząc na podane w książce Strzemińskiego reprodukcje takich właśnie, istniejących, unistycznych rzeźb przestrzennych. Popełnia tu następujące, dziecinnie naiwne błędy: 1) Utożsamia rzeźbę z rzezaniem. (Gdzieindziej pisze: „Pojęcie rzeźby genetycznie wiąże się z pojęciem rzezania"). **Sąd taki ma wartość twierdzenia, że współczesna tragedja jest to dosłownie „śpiew kozłów".** 2) Podziały przestrzeni, które tworzy rzeźba unistyczna, nazywa abstrakcyjnemi. Czyż nie widzi, że nie są to płaszczyzny geometryczne, istniejące w abstrakcji, lecz rzeczywiste **materjalne płyty płaskie,** harmonijnie związane z przestrzenią.

Oczywiście, Sebyła, nieumiejący widzieć, a czepiający się nagich słów, może zarzucić: Przecież płyta musi mieć już jakąś grubość, a więc jest już bryłą. (Rzeczywiście robi ten zarzut Strzemińskiemu mówiącemu, że kształt „jest związany z przestrzenią przez sam fakt znajdowania się w niej", podczas gdy bryła z przestrzenią kompozycyjnie się nie wiąże. Sebyła zapytuje: „Czy można pomyśleć jakiś kształt trójwymiarowy bez równoczesnego uświadomienia sobie, że obejmuje on sobą część przestrzeni, a więc bryłę?" Naturalnie, że pomyśleć sobie takiego kształtu nie można, ale patrząc na płytę dostatecznie cienką (grubość kształtów trójwymiarowych w rzeźbie przestrzennej zależeć będzie od proporcji ich wymiarów: rzeźba o wymiarach znacznych, a więc **oglądana** zdaleka, może operować zamiast płaszczyzn cienkich płyt — graniastosłupami: wtedy bryła (istniejąca fizycznie) traci w doznawaniu wzrokowem swą grubość i wiąże się (w tem doznaniu plastycznem) z przestrzenią; widzimy kształt wiążący się, **wtapiający się kompozycyjnie** w przestrzeń, a nie bryłę, odcinającą się, niewiążącą się z przestrzenią, bryłę zamkniętą jako forma w sobie (doznanie plastyczne). Jak niedomyślny jest Sebyła: częste powtarzanie Strzemińskiego, że „bryła nie wiąże się z przestrzenią" i t. p. wziął za „łopatologję", gdy w rzeczywistości wyraziło się w tem — żarliwe przeżycie plastyczne artysty.

Oto jakie elementarne sprawy trzeba wyjaśniać człowiekowi pozbawionemu poczucia plastyki. „

Przytoczę jeszcze przykład analfabetyzmu estetycznego Sebyły, bo jest on zbyt jaskrawy i wysunięty przez tego krytyka jako zarzut walny i rozstrzygający. Sebyła pisze: „Cóż warta teorja... która wchodzi w zatarg z rzeczywistością, negując przez swe założenie istnienie naturalnych tworów przestrzennych".

(O żadnych „tworach" przestrzennych Strzemiński nie mówi, mówi o **rzeźbie**, uwaga **moja**). Wynika z niej przecież, że „cała rzeczywistość wszechświata, a więc planety, słońca i przedmioty na planetach nie mają sensu, ponieważ jako bryły nie są powiązane z przestrzenią".

No, to zamaszysty wniosek. Wniosek z własnego nieporozumienia. Z twierdzenia Strzemińskiego, „że bryła nie jest związana z przestrzenią", związana nb. w sensie kompozycji form „wchodzących" w przestrzeń — wywiódł Sebyła wniosek, że według tej teorji estetycznej słońca nie miałyby sensu, bo nie są estetycznie związane z przestrzenią.

Tak naiwnego realisty nie znała sztuka chyba nigdy. Bo nawet wtedy, gdy mówiło się o „naśladowaniu natury" w sztuce, nie ośmieliłby się nikt twierdzić, że n. p. malarstwo nie ma sensu, bo człowiek jest trójwymiarowy i większy zwykle, niż na obrazie. Sebyła nie rozróżnia a—b—c alfabetu teorjo-estetycznego. Nie rozumie, że co innego jest natura i celowość natury, — a celowość sztuki. Czem innem jest dzieło sztuki, a czem innem rzeczywistość fizykalna, i nonsensem jest stosować prawa estetycznego odczuwania dzieł sztuki — do praw Newtona. Wiele mówiące — w swem minimum — są wnioski artykułu Sebyły. „Twórczość jest najbezpośredniej związana z życiem, kto wie, czy nie z życiem biologicznem, w sensie najogólniejszym i życiem wszechświata, t. zn., że jest jakby odbiciem procesów, zachodzących w życiu i wszechświecie".

Autor „Z kłonicą..." puka tutaj (i to kosmicznie) z ośmieszonej już dostatecznie przez Irzykowskiego wiatrówki: życie, życie... Przypomnę, co napisał o tem Irzykowski: „gdy się jakąś kwestję załatwia ogólnikową formułką „życie" tam trzeba podejrzewać jakieś świństwo", a w każdym razie — dodam ja — lenistwo umysłowe.

Czyż mam bowiem powtarzać, że właśnie teorje sztuki, są **życiem sztuki.**

Juljan Przyboś.

Komentarz do art. Przybosia

Właściwie mógłbym nie odpowiadać na artykuł Przybosia. Upoważniałyby mnie do tego: 1. — ton artykułu Przybosia, ton świętego oburzenia wyznawcy i przyjaciela (jakże trudno dyskutować z wierzącym!); 2. — zawartość treściowa artykułu, ograniczająca się, poza kilkoma zdaniami w sprawach merytorycznych, do wymyślania mi w regularnych odstępach od organicznie pozbawionego zdolności odczuwania plastycznego", ślepoty plastycznej i t. d.; 3. — aż niepotrzebnie wyczerpujące omówienie książki Strzemińskiego w dialogu „z kłonicą...", do którego mógłbym odesłać Przybosia, celem zrewidowania jeszcze raz swoich zarzutów. (Oczywiście nie tych, w rodzaju „Jak może zabierać głos..." i t. d., besztających w uniesieniu tego, kto ośmielił się być innego zdania, niż mistrz plastyczny i przyjaciel Przybosia. Warto zwrócić uwagę na owe epitety, któremi Przyboś tak szafuje w stosunku do mnie. Są bardzo charakterystyczne dla dyskusyj prowadzonych przez naszych literatów).

Chcę jednak sprostować kilka momentów świadomego przekręcania moich intencyj przez Przybosia, oraz wyjaśnić kilka kwestyj merytorycznych, o które zapewne przypadkiem potrącił autor „w obronie unizmu".

Przyboś czuje się zażenowany, „stwierdziwszy, że Sebyła do **teorji** (nb.) **plastyki** zabiera się jak do „mechanicznych" pomysłów wyssanych z palca". Bardzo płodne zażenowanie. Pragnę właśnie wy**tłumaczyć** szlachetnemu adwersarzowi, że djalog „z kłonicą..." napisałem wyłącznie w celu zwalczania nałogu myślenia mechanicznego, w celu wykazania sprzeczności wewnętrznej, dowolności i kruchości teoryj sztuki, mających za punkt wyjścia jakieś „żarliwe przeżycie plastyczne artysty" (jak mówi Przyboś), i choć konsekwentnie, ale zupełnie mechanicznie nad niem nadbudowanych. U Strzemińskiego takiem przeżyciem plastycznem jest „konieczność powiązania rzeźby z przestrzenią, z nieskończonością przestrzeni".

Trudno mi dać się przekonać, że niedostatecznie zanalizowane „**żarliwe przeżycie plastyczne artysty**" jest dostatecznem oparciem dla teorji plastyki, bo cokolwiekby Przyboś mówił, książka Strzemińskiego nie jest tylko prywatnym „komentarzem doznań plastycznych" artysty, lecz ma wyraźne i buńczuczne pretensje do bycia **teorją plastyki** i to bardzo nowatorską i burzycielską. Przyboś poucza mnie o różnicy, jaka zachodzi pomiędzy pojęciem przestrzeni „plastycznem", a „filozoficznem czy fizykalnem". Postawię mu wobec tego kilka pytań, na które niech sobie odpowie.

Dlaczego Strzemiński mówi bez przerwy o „nieskończoności **przestrzeni**" i o „powiązaniu rzeźby z **nieskończonością** przestrzeni?" Czy pojęcie „nieskończoności przestrzeni" wynika z doznawania plastycznego przestrzeni? Czy doznawanie plastyczne przestrzeni przybiera jakieś określone formy i czy te formy nie narzucają nam przypadkiem raczej pojęcia skończoności i ograniczoności? I czy zagadnienia teorji sztuki plastyki, estetyczne nie wiążą się z filozofją?

Przyboś twierdzi na podstawie nawiasowego mojego zdania: „Pojęcie rzeźby wiąże się genetycznie z pojęciem rzezania" — że **utożsamiam** rzeźbę z rzezaniem i dowcipkuje na ten temat. Dobrzeby było żeby najpierw zastanowił się nad znaczeniem małego słówka „genetycznie", potem nad pojęciem „utożsamiać" i dopiero później dowcipkował. Zarzuca mi, że unistyczne podziały przestrzeni nazywam abstrakcyjnemi, twierdząc, że wręcz przeciwnie, rzeźby unistyczne — to „materjalne płyty płaskie harmonijnie powiązane z przestrzenią". Wyrządza Strzemińskiemu niedźwiedzią przysługę, ponieważ ów zupełnie wyraźnie powiada:

„Rzeźba unistyczna nie robi rzeźb. Rzeźba rzeźbi przestrzeń, kondensując ją w granicach strefy rzeźbiarskiej" — oraz — „Całkowite zniszczenie bryły, sprowadzanie rzeźby do czystych **podziałów przestrzennych** (podkr. moje) jest celem unizmu rzeźbiarskiego". Ja właśnie zarzucam Strzemińskiemu, że wbrew teorji nie udaje mu się skasować bryły w swoich rzeźbach i że człowiek, odczuwający plastycznie, zawsze będzie w nich widział (mimo przeprowadzenia podziału w sposób „najczystszy") kształty przestrzenne (stereometryczne, bryły), lub będzie się ich doszukiwał.

Z tego też powodu pisałem: „Cóż warta teorja, która nie legitymuje się... itd." (zdanie to zostało celowo przytoczone w skrócie, aby osłabić jego sens). Chodziło mi o niesprawdzanie się teorji w warunkach „praktycznych" w warunkach „doznawania plastycznego".

Nietrudno też zrozumieć, że w ostrożnym wniosku Pawła: „Twórczość jest najbezpośredniej związana z życiem, kto wie czy nie z życiem biologicznem w sensie najogólniejszym..." — chodzi o najogólniejsze związki genetyczne sztuki i życia. Irzykowskim w tym wypadku nie ma się co zasłaniać.

Dygresja. Przyboś z przekąsem podkreśla moje wyrażenie „wytłumaczyć". Nie będę się z nim spierał, jak należy pisać. Niechże stawia dwóje swoim uczniom za pisanie „tłumaczyć", zamiast „tłomaczyć", Mnie osobiście bardziej odpowiada mówić „tłumacz". Poeta belfrzeje. Jakże mi smutno!

Władysław Sebyła.

Plastyka zagranicą

Otwarty ostatnio w Paryżu doroczny Salon Jesienny (w Grand Palais) — obejmuje m. in. retrospektywne wystawy Jacqueliny Marval, J. Bernard'a, La Patellière'a, de Laprade'a oraz dekoratora Sauvage'a.

———

Francuski Syndykat Prasy Artystycznej zorganizował w Paryżu — szczególnie interesującą wystawę pt. „Sto lat karykatury" (Musée des Arts Decoratifs).

———

Prof. Amedes Mainri w swoich pracach archeologicznych pod Neapolem, — odkrył ni mniej ni więcej tylko (przez Verdiego opisaną) grotę — Sybilli Kumejskiej. Obszerna sala czworokątna z trzema niszami łączy się podziemnym pasażem z właściwem sanktuarjum i siedliskiem Sybilli. Rozkład podziemi jak również resztki dekoracji rzeźbiarskiej — odpowiadają ściśle opisom jakie przekazała Eneida oraz teksty z IV i VI wieku po N. Chr.

———

Pod auspicjami Klubu Anglo - Niemieckiego zorganizowana będzie w Londynie, wiosną 1933 r. — wystawa sztuki niemieckiej (National Gallery Millbank).

———

Doroczna wystawa plastyki w salach Akademji Sztuk Pięknych w Berlinie — jest tym razem wyjątkowo zasobna w interesujące eksponaty. Szczególną uwagę krytyki zwracają zwłaszcza — posągi, dłuta E. Barlacha, przeznaczone do dekoracji fasady kościoła św. Katarzyny w Lubece.

———

Śmierć Maxa Slevogta i Emila Orlika — pozbawiła Niemców — dwuch bardzo wybitnych malarzy. Pierwszy z nich był impresjonistą (w staro - holenderskim raczej, niż francuskim typie), — drugi zaś swój artystyczny rodowód wywodził ze sztuki Dalekiego Wschodu, głównie z Japonji.

W artykule p. t. „Wystawa listopadowa w T-wie Zachęty S. P." w n-rze 16 „Zetu" mylnie wydrukowano, że p. Szczęsny Rutkowski jest konserwatorem obrazów — co niniejszem prostujemy.

Książki i czasopisma

Stefan Balicki: Chłopcy. Szkice z życia szkoły. Z przedmową Juljusza Kadena Bandrowskiego. Lwów 1933. Wydawnictwo książek szkolnych. Str. 63.

Biuletyn Polsko - Ukraiński (miesięcznik, rok 1 nr. 1) zawiera m. in. następujące artykuły: O romantyźmie i rzeczywistości: Na marginesie prób tworzenia polskiej racji stanu w kwestji ukraińskiej — W. Bączkowski: Na tematy historyczno - kulturalne — Jakób Stojan; Z dziedziny literatury — **E. Kark i in.**

Wschód (kwartalnik poświęcony sprawom Wschodu — rok III nr. 3 — 4) zawiera nast. artykuły: Słowo o św. p. Tadeuszu Hołówce — Olgierd Górka: Konflikt zbrojny Chin i Japonji — W. Bronowski: Ameryka i Japonja na Pacyfiku — T. Piszczkowski: Dwa głosy w sporze o Mandżurję: Japończyk o konflikcie Dalekowschodnim i Zagadnienia Dalekiego Wschodu w oświetleniu Chińczyka: Źródła i rozwój nacjonalizmu indyjskiego — A. Czaplicki: Kongres muzułmański 1931 r. — Avas Ishaki: O Kozakach i Kozakji — Szamba Balinow: Zagadnienie sowieckiej ukrainizacji w latach 1923 — 1931 — Roman Junosza: Dzieje alfabetu adygejskiego — Żanbek Chawżoko: Malajskie posiadłości Wielkiej Brytanji — Witold Mileski: dział ekonomiczny: Orjent polski: dział literacki i in.

Piony (październik 1932) — miesięcznik żagarystów — zawiera: wiersze: Cz. Miłosza, Jalu Kurka, Jerzego Zagórskiego, Marjana Czuchnowskiego, Teodora Bujnickiego i J. Brzękowskiego, oraz artykuły: Bohdana Tona: Morituri te salutant, oraz Miłosza: Dwa fałsze et Co.

Piony (miesięcznik żagarystów, listopad 1932) zawiera nast. artykuły: Jednostka i kolektyw w sztuce — St. Jędrychowski: Czytelnik na obroży (w sprawie powieści S. I. Witkiewicza) — Leon Szreder: wiersze J. Przybosia, Cz. Miłosza, J. Maślińskiego, J. Zagórskiego i J. Putramenta, oraz nowelę J. Putramenta.

Zofja Szmydtowa: O misterjach Cyprjana Norwida. Warszawa 1932. Wydawnictwo Kasy im. Mianowskiego. Str. 191.

Z mroku jaśniejące Słowo - Walka z szatanem — Rzecz o teatrze Stanisława Wyspiańskiego: napisał **Adam Łada - Cybulski.** Paryż 1931. Nakładem autora. Str. 149.

Ruch pedagogiczny (październik 1932) zawiera nast. artykuły: Cz. Jastrzębca - Kozłowskiego: Hoene - Wrońskiego filozofja pedagogji (dokończenie); Ludwika Bandury: Pedagogika antropozoficzna Steinera; Dr. L. Langholza: Charakterologja w życiu szkolnem: Heleny Witkowskiej: Międzynarodowa Liga Nowego Wychowania: VI Kongres światowy w Nicei.

Edward Bladowski: Czerwone święto. Bibljoteka proletarjackich pisarzy nr. 1. Warszawa 1932. Str. 32.

Adam Adler: Falista linja. Powieść. Warszawa 1932. Bibljoteka Groszowa. Str. 222.

Przegląd księgarski nr. 20 z dn. 29 października 1932.

Bibljoteka Henryka Procha (mies.) nr. 3.

Świat słowiański

W Czechosłowacji — jak co roku — rozdano w październiku, z okazji święta narodowego doroczne nagrody z dziedziny literatury, dramatu, muzyki i t. d. Otrzymali nagrody: za poezje Franciszek Halas, za dramat Ivan Stodola, za powieść („Tama") M. Majerowa i in. Nagroda wynosi zł. 1500 i może być udzielona trzykrotnie. Prasa czeska kwestjonuje zbytnią częstość tych nagród, obawiając się, że wreszcie nie będzie kogo nagradzać.

*

„Narodnie Divadlo" w Pradze zapowiada wystawienie w najbliższym czasie dwu sztuk pisarzy czeskich: „Lot królowej" J. Hilberta i „Alchemik" Wł. Vancury, autora znanej u nas powieści p. t. „Piekarz Jan Marhoul".

*

„Sprzedana narzeczona" Smetany, popularna opera czeska, doczekała się swego rodzaju rzadkiego jubileuszu. Oto dn. 1 listopada była wystawiona w Pradze po raz 1200-ny.

Zmarł niedawno w Lublanie najwybitniejszy humorysta słoweński i zarazem ulubiony pisarz młodzieży, Franciszek Milczyński. Należał on do grona najwybitniejszych pisarzy słoweńskich.

*

Borys Pilniak (autor niezbyt udanej „powieści o piatiletce") pisze obecnie powieść poniekąd historyczną — o ile takiem mianem określić można pracę nad dziejami kapitału w Europie i Rosji od czasu wojny po dzień dzisiejszy.

REDAKCJA: Warszawa — Jerzy Braun, Dobra 59, I p. Kraków — Tadeusz Kudliński, Słoneczna 15 m. 9.
ADMINISTRACJA: Warszawa, Dobra 59, I p. Konto P. K. O. 153.210.
Prenumerata: kwartalna 3 zł., półroczna 5 zł., roczna 10 zł
Druk. „Nowogrodzka". Warszawa. Tarczyńska 4. tel. 680-20